

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav translatologie

Diplomová práce

Kateřina Vyhnalová

Překlad komiksu z francouzštiny

Traduction de la bande dessinée francophone

Translation of francophone comics

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Jovanka Šotolová

Poděkování:

Děkuji své vedoucí diplomové práce, PhDr. Jovance Šotolové, za ochotnou pomoc, cenné připomínky a v neposlední řadě také za shovívavost s mým „velkorysým přístupem k časovému rozvrhu“.

Děkuji všem respondentům, že mi věnovali svůj čas a pozornost.

Ze srdce děkuji své rodině a Guillaumovi za trpělivost, podporu a povzbuzení během sepisování této diplomové práce i během celých mých vysokoškolských studií.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 26. srpna 2013

.....

Jméno a příjmení

Klíčová slova (česky):

komiks, deváté umění, překlad, francouzština, čeština, recepce, historie, současnost

Anotace (česky):

Diplomová práce popisuje z teoretického i empirického hlediska problematiku překladu komiksu (zejména překladu z francouzštiny do češtiny). S přihlédnutím k historickému kontextu rozebírá rozdíly v recepci devátého umění v českém a frankofonním kontextu. Součástí práce je rovněž podrobná bibliografie všech vydaných komiksových překladů (z francouzštiny do češtiny a z češtiny do francouzštiny).

Klíčová slova (francouzsky):

bande dessinée, BD, neuvième art, traduction, français, tchèque, réception, histoire, présent

Anotace (francouzsky):

Le mémoire étudie la problématique de la traduction de la bande dessinée du point de vue théorique et du point de vue empirique (notamment la traduction du français vers le tchèque). Tout en tenant compte du contexte historique, il présente l'analyse des différences dans la réception du deuxième art dans le milieu tchèque et dans les milieux francophones. Il contient également une bibliographie complète de toutes les BD traduites (du français vers le tchèque et du tchèque vers le français).

Klíčová slova (anglicky):

Comics, Bande Dessinée, the Ninth Art, Translation, French, Czech, Reception, History, Present

Anotace (anglicky):

The present thesis deals with the subject of comics translation from the theoretical and empirical points of view (concerning mainly translations from French into Czech). While keeping in mind the historical context, the thesis introduces an analysis of different receptions of the Ninth Art in the Czech and French speaking environments. The thesis also includes a full bibliography of all translated comics both from French into Czech and from Czech into French.

Abstrakt (česky):

Diplomová práce *Překlad komiksu z francouzštiny* je zaměřena teoreticko-empiricky. Jejím cílem je popsat problematiku překladu komiksových textů. Detailněji se soustředí zejména na překlad komiksu z francouzštiny do češtiny. Vzhledem k tomu, že v českém kontextu byla zatím otázkám překladu komiksu věnována jen velmi malá pozornost, je naše práce koncipována jako globální úvod do dané problematiky, některé nastíněné aspekty jsou ovšem následně rozebírány podrobněji.

V úvodu teoreticky zaměřené části naší studie jsme definovali hlavní charakteristické rysy komiksového média, neboť tyto znaky úzce souvisejí se specifickými nároky na překlad komiksových textů. S ohledem na téma naší práce jsou ovšem nejpodstatnější kapitoly teoreticky zaměřeného oddílu věnovány stanovení obecného teoretického rámce pro translatologickou analýzu překladatelských problémů spojených komiksem. Na základě uvedených charakteristik devátého umění jsme stanovili nejčastější úskalí, s nimiž se překladatel při práci s komiksem setkává, a systematizovali je do třech základních skupin definovaných jako technické, kulturní a jazykové aspekty překladu.

Při převodu komiksu z francouzštiny do češtiny je práce překladatele ovlivněna také diametrálním rozdílem v přístupu frankofonní a české společnosti k devátému umění. Tyto odlišnosti jsou z velké části historicky podmíněné. Proto jsme považovali za vhodné zařadit do naší práce také oddíl historický, v němž jsme shrnuli vývoj vydávání komiksu ve frankofonních oblastech a na domácí scéně.

Na počátku třetí, empiricky zaměřené, části naší studie se věnujeme komentáři podrobné bibliografie všech dosud vydaných překladů komiksu z francouzštiny do češtiny a z češtiny do francouzštiny uvedené v příloze. V analýze tohoto seznamu jsme usouvztažnili žánrovou strukturu vydaných děl s výše zmíněnými údaji o historii a recepci komiksu. Stěžejní kapitoly empirického oddílu se soustředí na rozbor konkrétních překladatelských řešení na příkladu komiksu *Výprava za ptákem času*. Translatologickou analýzu těchto děl jsme strukturovali dle osnovy stanovené v teoretické části práce. Zaměřili jsme se zejména na popis použitých překladatelských strategií a na otázku zachování funkce jednotlivých verbálních i neverbálních složek. Naši práci jsme zakončili srovnáním výsledků této analýzy s hypotézami stanovenými v úvodním teoretickém oddílu.

Résumé (en français):

Le présent mémoire, intitulé *La traduction de la bande dessinée francophone*, traite du point de vue théorique et empirique la problématique de la traduction de la BD, notamment la traduction de la BD du français vers le tchèque. Étant donné que les traductologues tchèques n'ont pas jusqu'à présent prêté beaucoup d'attention à ce sujet, nous avons structuré ce travail comme une ouverture générale à la problématique, tout en détaillant par la suite certains aspects particulièrement intéressants de cette-dernière.

Dans l'introduction de la partie théorique de notre étude, nous définissons les principales caractéristiques de la littérature graphique, car celles-ci ont une influence considérable sur les spécificités de la traduction de la BD. La partie principale de cette section reste toutefois concentrée sur l'objectif directeur, qui est la construction d'un cadre théorique pour l'étude des problèmes liés à la traduction de la BD. Basé sur les caractéristiques des textes graphiques décrites précédemment, ce chapitre résume les principaux défis que rencontre le traducteur de la BD et divise les aspects de la traduction de la BD en trois catégories : les aspects techniques, culturels et linguistiques.

Il existe, au niveau de la considération pour le neuvième art, d'importantes divergeances entre les milieux francophones et la société tchèque. Ces différences ont un impact non négligeable sur la pratique du traducteur de la BD, notamment celui travaillant du français vers le tchèque. Nous avons donc jugé utile d'inclure dans notre étude une partie historique, qui résume l'évolution du neuvième art dans les deux régions linguistiques et de ce fait apporte un éclaircissement de la situation actuelle.

Le début de la partie empirique de notre travail est consacré à l'analyse de la bibliographie complète des traductions de la BD du français vers le tchèque et vice-versa jointe dans l'annexe. L'évolution de la structure des genres de la littérature graphique y est mise en relation avec l'évolution historique du neuvième art résumée précédemment. Toutefois, le gros de la partie empirique se focalise sur les réalisations concrètes de la traduction de la BD en détaillant l'édition tchèque de *La Quête de l'oiseau du temps*. L'analyse traductologique de cette dernière suit la structure fixée dans la partie théorique de notre texte, afin de pouvoir juger sur les stratégies employées par le traducteur et sur son (non) respect des fonctions de la composante verbale et non verbale du texte. Pour conclure, nous avons procédé à la comparaison des résultats de l'analyse des cas pratiques avec les hypothèses fixées dans la partie théorique de ce mémoire.

Abstract (in English):

The present thesis titled *Translation of francophone comics* deals with the subject matter of comics translation, while applying both a theoretical and an empirical approach. Particular attention is paid especially to translations from French into Czech. Regarded the fact that Czech science has only scarcely studied the subject so far, the present thesis is conceived as a global introduction to the subject matter with particular focus on some of its partial aspects.

The introduction to the theoretical part of the present study defines the main characteristic features of comics as a medium, as these features are closely linked to the particular challenges raised by its translations. The key chapters of the theoretical part go further to the core of the principal subject and focus on setting a general theoretical framework for translation analysis of specific problems linked with comics translations. The most common challenges faced by a comics translator are identified based on the defined characteristics of the Ninth Art and systemized in three main groups defined as technical, cultural and linguistic aspects of translation.

While translating comics from French into Czech, the translator's work is also influenced by the radical differences in approaches to the Ninth Art in the Czech and French speaking societies. These differences are to a great extent conditioned historically. That was why it was convenient to include a historical part in the thesis in order to sum up the development of comics publishing in French speaking countries and in the Czech speaking environment.

The third, empirical part of the present study opens with comments on the detailed bibliography of all comics translations between Czech and French published to-date. The bibliography itself forms one of the annexes of the thesis. Its analysis draws links between the genre structure of all published works, the previously described historical facts and comics reception in respective regions. The key chapters of the empirical part focus on an analysis of particular translation solutions in Czech translation of the publication *La Quête de l'oiseau du temps*. Translation analysis of this publication is structured along the lines suggested in the theoretical part of the thesis. The core of the analysis lies in the description of translation strategies used and in assessing how the function of individual verbal and non-verbal components was conserved. The conclusion of the thesis compares the results of the translation analysis with the hypotheses formulated in the theoretical part of the work.

OBSAH

I	Úvod.....	1
II	Teoretická část.....	3
II.1	Komiks jako „deváté umění“	3
II.1.1	Teorie a definice	3
II.1.2	Charakteristické rysy	5
II.1.2.1	Juxtapozice.....	5
II.1.2.2	Syntéza vizuální a verbální složky.....	7
II.1.2.3	Narativnost.....	8
II.2	Komiks a překlad	8
II.2.1	Komiks jako předmět translatologického výzkumu	9
II.2.2	Základní aspekty překladu komiksu	11
II.2.2.1	Technické aspekty.....	12
II.2.2.2	Kulturní aspekty.....	19
II.2.2.2.1	Vnětextové faktory.....	23
II.2.2.2.2	Paratextové faktory.....	23
II.2.2.2.3	Vnitrotextové faktory.....	24
II.2.2.3	Jazykové aspekty.....	27
II.2.2.3.1	Typy jazykových prvků v komiksu.....	27
II.2.2.3.2	Vybrané jazykové problémy překladu komiksu.....	34
III	Historická část	51
III.1	Historie frankofonního komiksu	51
III.1.1	Evropská scéna	51
III.1.2	Kanada.....	75
III.1.3	Afrika	83
III.2	Historie českého komiksu	89
IV	Empirická část	108

IV.1	Komentář k bibliografii vydaných překladů	108
IV.1.1	Metodika	108
IV.1.2	Analýza bibliografie vydaných překladů	111
IV.1.2.1	Překlady z francouzštiny do češtiny.....	111
IV.1.2.2	Překlady z češtiny do francouzštiny.....	120
IV.1.3	Anketa	122
IV.2	Komentář k vybranému překladu komiksu z francouzštiny	127
IV.2.1	Metodika	127
IV.2.2	Analýza překladu komiksu <i>La Quête de l'oiseau du temps – Výprava za ptákem času</i>	129
IV.2.2.1	Charakteristika.....	129
IV.2.2.2	Analýza překladu.....	131
IV.2.2.2.1	Technické aspekty.....	131
IV.2.2.2.2	Kulturní aspekty.....	134
IV.2.2.2.3	Jazykové aspekty.....	136
V	Závěr.....	152
	Seznam použité literatury	154
	Seznam použitých internetových zdrojů	158
	Seznam vyobrazení	163
	Přílohy.....	I
	Příloha 1: Dotazník.....	I
	Příloha 2: Bibliografie překladů.....	XIII

*Nous pouvons trouver le comique et le tragique,
l'aventureux et le romantique,
le prosaïque et le poétique.
La bande dessinée est tout et rien de cela.
Elle est contradictoire, paradoxale,
chose qui ne finit pas et change de définition,
patrie du conformisme et rebelle.
Examinez bien cet art.
Vous y trouverez la lumière et l'ombre,
la vérité recherchée et le côté sombre de nous mêmes.*
(Burne Hogarth)

I Úvod

V okamžiku, kdy člověk uchopil oharek a s myšlenkou vyprávět příběh načrtl na stěnu jeskyně sekvenci dvou obrázků, dávno před vznikem písma, se zrodil prapředek komiksu. Kořeny devátého umění sahají až k pravěkým malbám či k malířství ve starém Egyptě. Soustředíme-li se na kontext francouzský, je bezpochyby nutné zmínit v souvislosti s počátky komiksu tapisérii z Bayeux líčící dobytí Británie Normany. Ovšem komiks jak jej známe nyní, je v podstatě médiem velice mladým, poprvé se objevuje až v polovině 19. století.

Po více než sto padesáti letech od svého zrodu, je dnes grafická literatura považována za plnohodnotnou formu uměleckého výrazu, která se stále dynamicky vyvíjí. Současného uznání však dosáhla až v posledních několika desetiletích. Po většinu své krátké existence byl komiks považován v lepším případě za naivní zábavu pro děti, v horším případě za pokleslý „brak“. Není tedy divu, že odborná veřejnost se jeho zkoumání velmi dlouho vyhýbala. Teoretické bádání o komiksu se ve frankofonním světě intenzivněji rozvíjí teprve zhruba posledních třicet let, v českém prostředí dokonce až od počátku 21. století. Existující specializované publikace zkoumají komiks nejčastěji z hlediska sémiologického, literárněvědného či historického, málokdy se však věnují rozboru obrázkových příběhů z pohledu translatologického.

Záměrem této diplomové práce je předložit ucelený pohled na problematiku komiksového překladu a dosavadní situaci tak alespoň částečně napravit. S ohledem na naše oborové zaměření se blíže soustředíme zejména na problematiku překladu komiksu z francouzštiny do češtiny a z češtiny do francouzštiny.

Naším prvním výzkumným cílem bude vytvořit obecně platný teoretický rámec pro zkoumání komiksu z translatologického hlediska. Na základě charakteristických znaků komiksového média formulujeme hlavní obtíže, s nimiž se překladatel hypoteticky může při své práci s komiksem setkat, a systematizujeme je do tří základních skupin v závislosti na tom, jakých aspektů překladu se týkají (technické, kulturní a jazykové aspekty překladu). Vytvoříme tak základní strukturu tří pilířů, na nichž by translatologická analýza komiksového překladu obecně měla být vystavěna. Na konkrétním příkladu českého vydání francouzského komiksu *La Quête de l'oiseau du temps*, pak v empirickém oddílu provedeme ukázkou takového rozboru, s úmyslem ověřit relevantnost jednotlivých bodů analýzy popsaných v oddílu teoretickém.

Na práci překladatele mají nemalý vliv také pragmatické faktory, zejména pak otázka potenciální vstřícnosti trhu, respektive rozsáhlosti a struktury případné čtenářské obce. Druhým výzkumným cílem této práce tudíž bude popsat a analyzovat rozdíly v recepci frankofonního komiksu v České republice a recepci českého komiksu ve frankofonních oblastech. Oba studované jazykové regiony se od sebe z hlediska přístupu ke komiksu značně liší a jejich odlišnost je z velké míry historicky motivována. Chceme-li provést relevantní analýzu recepce komiksu, musíme se nejprve obeznámit s dějinnými faktory, které měly na současnou situaci vliv. Do naší práce tedy zařadíme i oddíl historický, v němž shrneme vývoj vydávání komiksu v obou jazykových oblastech. Tento historický exkurz následně uvedeme do souvztažnosti s podrobnou bibliografií všech překladů frankofonních komiksů vydaných v češtině a všech překladů českých komiksů přeložených do francouzštiny, jejíž sestavení bude také jedním z dílčích cílů našeho výzkumu. Z těchto základů budeme vycházet při podrobném rozboru recepce komiksu, který zařadíme do empirického oddílu tohoto svazku. Jelikož práci dnešních překladatelů bezprostředně ovlivňuje zejména situace současná, doplníme naši analýzu o výsledky anketního průzkumu provedeného přímo mezi nakladateli, kteří se vydáváním komiksu aktuálně zabývají.

Naši studii pojmáme jako průřez problému spojenými s překladem komiksového média. Nad jednotlivými otázkami se budeme zamýšlet podrobně, zcela vyčerpávající analýza je však nad možností této diplomové práce. Naším úmyslem je zde především načrtnout rozmanitost překladové problematiky spojené s komiksem, obhájit opodstatněnost translatologického zkoumání tohoto dynamického média a otevřít cestu dalšímu výzkumu.

II TEORETICKÁ ČÁST

II.1 Komiks jako „deváté umění“

II.1.1 Teorie a definice

Cílem této práce není vytvořit vlastní definici komiksu, ani vymezovat se k definicím již existujícím. Teoretické aspekty zde tedy nebudeme analyzovat nikterak detailně, přesto je užitečné komiks jako uměleckou a literární formu na úvod alespoň rámcově definičně ukotvit. Porozumíme-li základnímu charakteru komiksu, budeme v následujících kapitolách schopni lépe posoudit také problémy, které se k předmětu naší studie váží na rovině překladu.

Všichni teoretici snažící se nalézt definici komiksu se shodují v jediném bodě, a sice že její formulace je velmi obtížná. Groensteen ji dokonce považuje za zcela nemožnou, „introuvable“, a ve své studii *Système de la bande dessinée* věnuje nemalý prostor vyvracení všech dříve etablovaných definic.¹

V první řadě o komiksu v dnešní době již nelze hovořit jako o literárním žánru, jak tomu často bylo v minulosti, kdy, slovy Serge Tisserona: „[...] la bande dessinée était prise globalement comme un genre, et ce genre assimilé à un vaste mélange épique d’une bonne dose d’outrance“.² Neboť vznikající díla jsou tak různorodá, že jejich obsáhlá množina sama vyžaduje žánrové členění – existují komiksy humorné, dobrodružné, historické, fantasy, sci-fi, existenciální a mnohé další, komiksovou formu na sebe bere i literatura faktu a literatura naučná. Mohli bychom tedy nabýt dojmu, že komiks je jakýmsi systémem „paralelní literatury“, ostatně respektuje stejné zákonitosti při rozvíjení zápletky, musí dodržovat určitá pravidla gramatiky i syntaxe. Z tohoto pohledu jej definoval také Rodolphe Töpffer (viz citace s. 53), který je považován za otce komiksu.

Označování komiksu za „literaturu“ se však někteří současní odborníci (např. Will Eisner) brání, neboť dle jejich názoru zdůrazňuje funkci verbální složky a odsouvá do pozadí klíčový význam složky vizuální. Zákonitosti výtvarného umění (symetrie, perspektiva apod.) jsou ovšem pro komiks přinejmenším stejně důležité jako výše

¹ GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.

² TISSERON, Serge. *La bande dessinée au pied du mot*. Paris: Éditions Aubier, 1990, s. 9.

zmiňovaná syntax či gramatika. Celý problém se navíc ještě komplikuje častou přítomností hybridní formy textu, v níž je grafické provedení významově nosné. O sjednocení obou zmiňovaných složek se snaží označení komiksu jako „grafické literatury“. To však bývá také kritizováno, neboť nepostihuje fakultativnost verbální složky.

Will Eisner³ uznává komiks jako uměleckou formu a podtrhuje jeho založení na estetickém prožitku, ovšem z výše zmíněných důvodů odmítá jeho literární podstatu. Své označení staví na jiné charakteristické vlastnosti komiksu, a sice na sekvenčnosti – komiks je tedy pro Eisnera „sekvenčním uměním“.

Scott McCloud⁴ se označení „literatura“ také vyhnul, ovšem nesouhlasí ani s apriorním přiřazováním komiksu k umění, jelikož slovo „umění“ je již samo o sobě hodnotícím soudem a definice tak ztrácí na objektivitě. McCloud tedy na komiks pohlíží z perspektivy přenosu určité informace či určitého prožitku a hovoří o něm jako o „médium“. Toto označení se ovšem také může ukázat jako poněkud zavádějící, neboť pojem „médium“ je někdy užíván pro označení určitého druhu materiální podstaty tohoto přenosu (např. papír, DVD, CD, film) a z tohoto pohledu komiks samostatným médiem není.

Vznikají tedy tendence nazývat komiks specifickým druhem řeči (langage) založeným na dvojím znakovém systému (např. François Jost, Thierry Groensteen), případně zvláštním druhem četby – „forme de lecture“ (např. Will Eisner), přičemž „četba“ je zde pojímána ve svém širším významu, jako dekodování určitých vjemů – „manifestation d’une activité perceptive“.⁵ Ačkoliv tyto perspektivy mají své opodstatnění, v naší práci se přidržíme McCloudovy definice komiksu a s ní spojeného označování komiksu jako média (přičemž předem upřesňujeme, že pojem „médium“ se zde týká významu ideového, nikoliv materiálního):

Komiks [je] záměrná juxtaponovaná sekvence kreslených a jiných obrazů, určená ke sdělování informací nebo k vyvolání estetického prožitku.⁶

Tuto definici považujeme pro naši práci za nejvhodnější, neboť se z ní dají vyvodit konkrétní charakteristiky komiksu důležité pro překladatelskou práci (viz § II.1.2).

³ EISNER, Will. *Les Clés de la Bande Dessinée – 1. Art séquentiel*. Guy Delcourt Productions, 2009.

⁴ McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB Art, 2008.

⁵ EISNER, Will. *Les Clés...*, *op.cit.*, s. 8.

⁶ McCLOUD, Scott. *Jak rozumět...*, *op. cit.*, s. 9.

Jelikož samotná podstata mezijazykového překladu, jemuž je tato studie věnována, vyžaduje přítomnost verbální složky, rozhodli jsme se v dalším textu označení „grafická literatura“ uplatňovat jako kontextové synonymum k termínu „komiksové médium“. Vzhledem k tomu, že naše práce se týká především uměleckého překladu, nebudeme se v určitých případech bránit ani užívání pojmu „sekvenční umění“, případně „sekvenční tvorba“ (míněno umělecká), ačkoliv výše zmíněnou McCloudovu námitku vůči tomuto označení považujeme v obecné rovině za relevantní. Poslouží nám též termín „deváté umění“ vytvořený francouzskými komiksovými teoretiky (viz s. 65) s myšlenkou zdůraznit rovnocennost komiksu vzhledem k ostatním specifickým formám uměleckého výrazu.

II.1.2 Charakteristické rysy

Z výše uvedené McCloudovy definice (viz s. 4) můžeme vydedukovat dvě základní vlastnosti, bez nichž se komiks neobejde. Jsou jimi: juxtapozice („záměrná juxtaponovaná sekvence“) a syntéza vizuální a verbální složky („sekvence kreslených a jiných obrazů“). V závěru zmíníme ještě jednu charakteristiku, která sice z McCloudovy definice přímo nevyplývá, nicméně zmiňuje ji Thierry Groensteen a pro překlad komiksových děl je značně určující, tímto rysem je narativnost komiksu. Je třeba zdůraznit, že tyto tři vlastnosti jsou navzájem závislé – vzájemně se podmiňují a doplňují. Na následujících řádcích věnujeme každé ze zmíněných charakteristik několik slov a naznačíme její vliv na překladatelskou práci, který bude detailněji rozvíjen v dalších částech naší studie.

II.1.2.1 Juxtapozice

Každý komiks se skládá ze sekvence minimálně dvou obrazů, které vzájemně pojí tzv. ikonická soudržnost („solidarité iconique“). Tento fakt je první a základní podmínkou samotné existence komiksu. Pro Groensteena je to dokonce základ jediný:

[...] il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires. [...] On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur existence *in praesentia*.⁷

Princip juxtapozice, který zmiňuje McCloud je v podstatě totožný s Groensteenovým principem „existence *in praesentia*“. Oba autoři se tímto upřesněním

⁷ GROENSTEEN, Thierry. *Système...*, op. cit., s. 21.

snaží komiks odlišit od jiného vizuálního sekvenčního umění – od filmu. Základní vlastností komiksu je tedy prostorová následnost obrazů,⁸ zatímco u filmu se jedná o následnost časovou.

Pro překladatele je prostorová koexistence více obrazů důležitá zejména z toho důvodu, že čtenář může jazykovou stránku komiksu pečlivěji vnímat, vracet se k přečteným pasážím, sledovat drobné nuance či se nad textem libovolnou dobu zamýšlet. Na rozdíl od filmového diváka, který z překladu pojme jenom tolik, kolik stihne, než se obraz posune v čase, si komiksový čtenář rychlost četby reguluje sám. Fakt, že komiksový text bývá většinou rozdělen do kratších úseků, navíc přitahuje pozornost čtenáře k jednotlivostem, kterých by si v toku souvislejšího textu běžně nevšiml. Juxtapozice by tedy měla překladatele vést k příkladné pečlivosti v každém detailu a k disciplinovanosti při dodržování určité překladatelské strategie.

Groensteenem zmiňovaná oddělenost jednotlivých obrazů juxtaponované série s sebou zároveň nese ještě jeden velmi důležitý princip – McCloud jej nazývá „ucelení“.⁹ Jelikož jednotlivé obrazy na sebe v komiksu nenavazují plynule, je čtenář nucen si chybějící pasáže domýšlet na základě minulé zkušenosti. Právě na tomto kompletování – „ucelení“ – je četba komiksu založena.¹⁰ Někteří komiksoví teoretici (např. Benoît Peeters) dokonce tvrdí, že smysl komiksu vzniká právě v prostoru mezi vinětami¹¹ a čtenář je tedy jeho aktivním spolutvůrcem.

Pro překladatele může být tento interaktivní charakter juxtapozice nástrahou i pomocníkem. Na jednu stranu si musí při práci s komiksem sám mnoho věcí domýšlet a správně interpretovat smysl skrytý mezi panely. Na druhou stranu se však zároveň může spolehnout, že schopnost doplnění a ucelení smyslu jsou zvyklí používat i čtenáři, čehož při převodu textu lze kreativně využít.

⁸ Současná přítomnost více obrazů v prostoru má za následek, že ještě před zahájením četby vnímá čtenář stranu (případně dvoustranu) jako celek, z něž si může již předběžně vytvořit globální představu o sdělovaném významu. Komiksoví tvůrci jsou si tohoto faktu dobře vědomi, proto většinou nepracují s jednotlivými vinětami, ale kompozičně řeší celou (dvou)stranu, což by si měl uvědomovat i překladatel.

⁹ McCLOUD, Scott. *Jak rozumět...*, *op. cit.*, s. 63.

¹⁰ McCloud na základě různé nutné míry ucelení rozlišuje šest druhů přechodu mezi dvěma vinětami: 1) od chvíle ke chvíli, 2) od akce k akci, 3) od předmětu k předmětu, 4) od scény ke scéně, 5) od aspektu k aspektu, 6) nelogický přechod. Pro naši práci však není účelné je blíže rozebírat.

¹¹ Tento prostor bývá některými teoretiky označován jako „škarpa“. (*Ibid.*, s. 66).

II.1.2.2 Syntéza vizuální a verbální složky

Podle McClouda je možné písmena považovat za velmi zjednodušené a abstraktní statické obrazy.¹² Proto potenciální přítomnost verbální složky není v definici explicitně zmíněna, je však zahrnuta do formulace „jiné obrazy“.

Jak zdůrazňuje Will Eisner, „il est possible de raconter une histoire sans aide de mots, juste au moyen d'images“,¹³ pokud se však verbální složka v komiksu vyskytuje, tvoří organickou součást obrazu. Jedno bez druhého nemůže existovat, aniž by pozbylo původního významu. Právě v této nedělitelnosti tkví rozdíl mezi komiksem a ilustrovanou literaturou. Na rozdíl od ilustrace nefunguje komiksový obraz jen jako oživení textu, nýbrž jako jeho integrální součást.

Groensteen vysvětluje (po vzoru Barthesa), že existují v zásadě dva typy návaznosti verbální a vizuální složky v komiksu: „ancrage“ (ukotvení) a „relais“ (relé).¹⁴ V prvním případě slouží text ke zdůraznění určitých významových složek polysémního obrazu, čímž dojde k osvětlení – „ukotvení“ – zamýšleného významu, a tedy k usnadnění interpretace obrazu. Ve druhém případě na sebe text a obraz navzájem reagují a doplňují se – tohoto vztahu bývá často využíváno u vtipů a slovních hříček. Groensteen dále upřesňuje, že funkci „ancrage“ či „relais“ mohou vzhledem k danému obrazu splňovat i sousední obrazy. V některých návaznostech typu „relais“ navíc nereaguje text pouze na jeden obraz, nýbrž slouží k vytvoření vztahu mezi dvěma sousedními obrazy. Tento zvláštní případ bývá nazýván „suture“ (šev).¹⁵

Také od syntézy slova a obrazu se odvíjejí jistá specifika překladatelské práce s komiksem. Pro adekvátní převod významu komiksu je naprosto nezbytné, aby návaznost typu „ancrage“ či „relais“ zůstala zachována. Jak již bylo řečeno, při „ukotvení“ text osvětluje význam obrazu, v těchto případech se tedy stejná významová složka vyskytuje v jedné vinětě v podstatě dvakrát – jednou ve formě verbální a jednou ve formě vizuální, což může být překladateli ku pomoci při práci s nejasnými pasážemi. Návaznost typu „relais“ naopak překladatelovu práci mnohdy spíše komplikuje. Například vtipy a slovní

¹² McCLOUD, Scott. *Jak rozumět...*, op. cit., s. 8.

¹³ EISNER, Will. *Les Clés...*, op.cit., s. 16.

¹⁴ GROENSTEEN, Thierry. *Système...*, op. cit., s. 153; české termíny jsme převzali z českého překladu téže publikace: GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005.

¹⁵ GROENSTEEN, Thierry. *Système...*, op. cit., s. 155.

hříčky, jichž se často týká, nemívají vždy v obou jazycích stejné základy a původní komplementarita verbální a vizuální složky může být obtížně převeditelná.

II.1.2.3 Narativnost

Thierry Groensteen definuje komiks jako jeden z narativních druhů (vedle románu, filmu, divadelní hry ad.), přesněji jako „espèce narrative à dominante visuelle“.¹⁶ Je však důležité zdůraznit, že komiksové vyprávění nemusí mít vždy formu příběhu. Tyto případy se rozhodně netýkají jen komiksu experimentálního. Jak jsme již zmiňovali (viz s. 3), existují například i komiksy naučné či dokumentární, v nichž příběh také někdy chybí, ostatně ukázkou „bezpříběhového“ komiksu je i zde citovaná publikace z pera Scotta McClouda.

Stejně jako u jiných typů narace je i u komiksu důležité, aby se překladatel neprohřešil proti logice vyprávění, tedy proti jeho kontinuitě a kauzalitě. Oproti práci s ostatní narativní literaturou je však převod komiksu složitější v tom smyslu, že se v něm na logice vyprávění podílí jak textová, tak obrazová složka, což vyžaduje ze strany překladatele komplexní četbu a dodržování kontinuity a kauzality v obou rovinách i při propojení těchto rovin mezi sebou.

II.2 Komiks a překlad

Jak již bylo řečeno, nejpodstatnějším úkolem naší studie je zkoumání otázek spojených s překladem komiksového média. V této kapitole se mu budeme snažit dostat v rovině teoretické. S pomocí odborné literatury stanovíme základní typologii překladatelských problémů, které práce s komiksem přináší, a na obecné úrovni definujeme jejich možná řešení. Tyto hypotézy následně ověříme v závěrečném oddílu našeho pojednání (viz § IV.2), v němž nám zmiňované typy překladatelských úskalí poslouží jako hlavní body osnova pro empirický výzkum a analýzu konkrétních překladových řešení.

¹⁶ GROENSTEEN, Thierry. *Système...*, op. cit., s. 8.

II.2.1 Komiks jako předmět translatologického výzkumu

Na úvod je třeba předeslat, že zatímco jiné typy textu multimediální povahy (reklama, titulkování...) si postupně pozornost translatologů vydobýly, deváté umění je teoretiky spíše opomíjeno, což lze zřejmě přičíst na vrub jeho dlouhotrvající reputaci lehkého, pokleslého žánru.

Jedna z prvních zmínek o komiksu se v odborné literatuře objevila v roce 1960 v eseji Romana Jakobsona *Linguistique et poétique* v souvislosti s jeho známou typologií textů:

De toute évidence, un bon nombre des procédés qu'étudie la poétique ne se limitent pas à l'art du langage. On sait qu'il est possible de faire un film des *Hauts de Hurlevent*, de transposer les légendes médiévales sous forme de fresques ou de miniatures, de tirer, de *L'Après-Midi d'un Faune*, un poème musical, un ballet, une œuvre graphique. Aussi biscornue que paraisse l'idée de mettre *L'Illiade* et *L'Odysée* en bandes dessinées, certains éléments structuraux de l'action subsistent, en dépit de la disparition de la forme linguistique. [...] Bref, de nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale.¹⁷

Z textu je sice ještě jasně patrné lehké pohrdání komiksovou literaturou, nicméně nelze si nevšimnout, že Jakobson staví komiks do jedné řady s filmem, výtvarným uměním a hudbou, uznává v něm existenci poetiky a akceptuje jej jako produkt mezisémiotického převodu.

Detailnější studie věnované přímo mezijazykovým překladatelským problémům spojeným s komiksem se začínají objevovat až v sedmdesátých letech. Zanettin za nejstarší z nich označuje práci Jacqmaina a Colea z roku 1970, rozebírající anglickou, italskou a nizozemskou verzi *Asterixe*.¹⁸ Od té doby bylo na téma překladu komiksu sepsáno několik desítek odborných publikací,¹⁹ avšak v poměru k objemu studií zabývajících se jinými typy textů zůstává toto číslo stále nízké.

¹⁷ JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale 1, Les fondations du langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1978, s. 210.

¹⁸ ZANETTIN, Federico. Comics in Translation: An Annotated Bibliography in *Comics in translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008, s. 270.

¹⁹ Ve sbírce studií *Comics in translation* věnuje Zanettin závěrečnou kapitolu anotované bibliografii zahrnující nejdůležitější práce o problematice překladu komiksu vytvořené od sedmdesátých let minulého století. Jeho seznam čítá celkově 149 titulů. (*Ibid.*, s. 270–306).

Nadine Celotti²⁰ upozorňuje navíc na několik zmínek věnovaných komiksu v rámci širěji pojatých translatologických prací (encyklopedie, učebnice), ovšem dodává, že ty se omezují na pár řádek v souvislosti s kompenzačními překladatelskými postupy (Baker: 1998) či s překladem dětské literatury, zejména v ní obsažených slovních hříčkách (Mounin: 1965), případně jim komiks slouží jako příklad procesu adaptace (Podeur: 1993). O poznání vstřícněji se k devátému umění staví španělští translatologové, kteří mu v 90. letech v několika odborných statích věnují zvláštní (byť ne příliš rozsáhlý) prostor (Rabadán: 1991; Navarro Domínguez: 1996).

Celotti svůj výčet dále rozšiřuje o úvahy týkající se komiksu v souvislosti s typologií textů (Nord: 1991; Reiss: 2002), přesněji problémy překladu tzv. *textes subsidiaires*, tedy textů zahrnujících neverbální složku. Zde se často setkáváme s pojmem *constrained translation* zavedeným Christopherem Titfordem v roce 1982 pro překlad dialogů v dabingu (francouzským ekvivalentem tohoto pojmu je *traduction subordonnée*). Tento termín vychází z faktu, že se překlad musí podřídí neverbální složce díla, s níž je překladatel nucen udržovat logickou souvislost, což pro něj znamená další překážku na cestě k dokonalému přenosu informace. *Constrained translation* úzce souvisí též s problematikou multimediálního překladu, k němuž bývá komiks někdy pro podobnost překladových otázek přiřčen.

Podíváme-li se blíže na články ve specializovaných translatologických periodících (*META*, *inTRAlinea*, *Babel*, *Traduire* a další) a na příspěvky ze specializovaných konferencí, zjistíme, že problém překladu komiksu reflektují také spíše výjimečně. Nejčastěji rozebírají jazykové fenomény, které se v komiksu často vyskytují, ovšem zdaleka nejsou typické jen pro něj – jedná se zejména o aluze, slovní hříčky, překlad citoslovcí a zvukomalebných slov a problematiku stylizace autentického mluveného projevu. Poměrně často se věnují také převodu kulturních aspektů a reálií.

Již z tohoto velmi stručného výčtu je jasně patrné, že se dosud jen velmi málo odborníků pokusilo podat ucelené pojednání o problematice překladu komiksového média. K dispozici není v podstatě žádná obsáhlejší monografie. Zajímavým počinem je z tohoto pohledu práce Federica Zanettina, jenž v jedné publikaci shromáždil několik úzce zaměřených studií a pokusil se tak postihnout celou škálu překladových problémů

²⁰ CELOTTI, Nadine. *Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle* [online]. Dostupné z <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2903/1/ritt5_06celotti.pdf> [cit. 1.4. 2013].

spojených s komiksem. Právě tato sbírka textů byla důležitým teoretickým základem naší práce. V následující podkapitole se budeme snažit poskytnout globální pohled na nejdůležitější aspekty komiksového překladu alespoň v základních rysech.

II.2.2 Základní aspekty překladu komiksu

Než se budeme věnovat výčtu obtíží, s nimiž se překladatel při své práci s komiksem nejčastěji setkává, je vhodné ještě jednou zdůraznit, že žádný z aspektů, o nichž zde bude řeč, se netýká čistě a výhradně komiksu. Některá úskalí jsou sice úžeji spojena se samotnou povahou komiksového média, a proto se zde s nimi setkáme častěji než v jiných překladových materiálech, nelze však tvrdit, že by mimo komiks neexistovala.

Obecně vzato, pro převod děl náležejících k devátému umění do jiného jazyka, je naprosto určující jedna z výše zmíněných základních charakteristik komiksu, a sice organické propojení složky vizuální a verbální (existuje-li v daném díle nějaká) (viz § II.1.2.2.). Tento fakt je z pohledu překladatelských teoretiků i samotných překladatelů vnímán různě.

Někteří (Mayoral et al.: 1986; Cary: 1986; Rabadán: 1991) vycházejí z předpokladu univerzálnosti obrazu a vidí v jeho spojení s verbální složkou překážku pro práci překladatele, neboť vizuální složku díla není možné nijak podstatně modifikovat. Při převodu smyslu celku, na jehož výstavbě se podílejí obě zmíněné sémantické vrstvy, lze totiž pracovat jen s jeho verbální částí. Vizuální aspekt díla přitom však rozhodně není možné opomenout, naopak, celý překlad na něm musí být vybudován, a výběr jazykových prostředků je jím tedy nejen určen, ale do značné míry i limitován. Právě na tomto faktu je založeno translátologické zkoumání komiksu jako *constrained translation*. Celotti tento přístup charakterizuje jako: „La vision de l’image comme un élément tyrannique et la servitude complémentaire qui en découle pour le traducteur [...]”.²¹

V posledních letech však začíná být vizuální složka komiksu vnímána v jiném světle. Průkopnicí tohoto nového trendu je již zmiňovaná Celotti, která navrhuje, aby bylo na komiks pohlíženo paralelně také prostřednictvím sémiologické perspektivy, neboť: „[...] the visual message is no more seen as a "tyranny" [...] but instead "read" together

²¹ CELOTTI, Nadine. *Méditer sur ...*, op. cit., s. 4.

with the verbal language in order to grasp the globality of meanings“.²² Stejným směrem v současné době orientuje své studie také např. Klaus Kaindl.

Ještě dále než Celotti a Kaindl zašel ve své obhajobě vizuální složky komiksu ve vztahu k překladatelské práci Thierry Groensteen. Dle jeho názoru není tato součást komiksu pro překladatele přítěží, nýbrž pomocníkem:

[...] [la traduction d'] une bande dessinée me semble beaucoup moins intimidante [que celle d'un roman], parce que texte et image s'éclairent et s'interprètent mutuellement. Barthes parlait autrefois de la fonction d'ancrage exercée par le texte, mais la réciproque n'est pas moins vraie : l'image est là pour aider à la compréhension des situations et, partant, pour ancrer les énoncés scripturaux dans une signification claire et univoque.²³

Ať se již překladatel ve své práci přikloní k jakémukoliv z těchto tří názorů, je jisté, že spojení verbální a vizuální složky komiksu veškerou jeho práci ovlivní. V některých bodech bude určující více, v některých méně, ovšem, jak vyplýne z následujícího výčtu překladových aspektů komiksu, nikdy jej není možné zcela pustit ze zřetele.

Nejfrekventovanější překladové problémy komiksu, jimž se budeme na dalších stránkách věnovat, jsme pro větší přehlednost rozčlenili do tří kategorií, a sice na technické, kulturní a jazykové aspekty překladu. Předem však upozorňujeme, že se jednotlivé skupiny navzájem často prolínají a jejich rozdělení je čistě pracovní.

II.2.2.1 Technické aspekty

Technické aspekty překladu komiksu souvisejí velmi úzce s již zmiňovanou vizuální stránkou tohoto média. Právě v tomto ohledu klade překlad komiksu vyšší nároky na spolupráci překladatele a nakladatele, resp. grafika, než jiné typy literatury. Vzhledem k tomu, že vizuální složka je nedílnou součástí sémantické roviny díla, lze říci, že také práce grafika je v případě komiksu do jisté míry prací překladatelskou.

Jelikož nese komiks mnoho rysů žánru dialogického, lze jej zkoumat mimo jiné i z hlediska analýzy konverzace. Právě tato perspektiva nám umožní dobře odlišit prvky, které závisí na překladateli, a ty, které závisí na grafikovi. Cílem naší práce ovšem není diskutovat jednotlivé modely konverzační analýzy, omezili jsme se proto jen na zcela

²² CELOTTI, Nadine. The Translator of Comics as a Semiotic Investigator in *Comics in...*, *op.cit.*, s. 34.

²³ GROENSTEEN, Thierry. *Traduire la bande dessinée* [online]. Dostupné z <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=278> [cit. 2.4. 2013].

základní přehled Véronique Traverso.²⁴ Prvky sdělení jsou v něm rozčleněny na složku non-verbální: „[...] canal visuel en réception, en production il est *mimo-posturo-gestuel*“²⁵, složku paraverbální: „[...] indissolublement lié au verbal, concerne les variations telles que les montées ou chutes intonatives, les modifications de l'intensité de la voix et du débit d'élocution“²⁶ a složku verbální: „Le verbal correspond au "texte" de l'interaction“.²⁷

Přidržíme-li se tedy tohoto schématu, lze říci, že samotný překladatel má na starosti výhradně složku verbální (o jejíchž překladových problémech bude řeč dále). Neverbální prvky není schopen ovlivnit v podstatě vůbec, neboť ty tvoří integrální součást obrazu – je evidentní, že mimiku, gesta, styl oblečení apod. nelze pro účely překladu překreslovat. **Složka paraverbální** oproti tomu vyžaduje práci s grafickým stylem a typografií, na což překladatel rovněž sám nestačí. Právě na této úrovni vstupují do hry technické aspekty překladu a extrémně důležitá se stává spolupráce s grafikem.²⁸

Změny intonace, hlasitosti či rychlosti promluvy jsou v komiksu zachyceny na grafické úrovni např. zhuštěním, sklonem, zvlněním, proložením či ztučněním písma, případně jeho specifickou formální či barevnou úpravou. Zejména u citoslovcí a zvukomalebných slov se v této rovině často setkáváme s velkou variantností – nezřídka jsou výtvarně pojata a organicky zapracována do obrázku. Překladatel v tomto případě převede slova (přičemž právě grafická stránka originálního textu mu může pomoci pochopit jejich správný význam), ale teprve grafik jim dodá „tón a zvuk“. Vynechání či pozměnění těchto aspektů promluvy může nejen přinést ztrátu „zvukového efektu“, důsledkem může být i zásadní změna vyznění výpovědi (např. zlostný křik vs. umírněná domluva), popřípadě narušení její koherence s obrazovou složkou (např. zuřivý výraz v obličejí vs. mírný projev). Vzhledem k tomu, že překladatel nepřevádí výchozí text slovo od slova, natož se stejným slovosledem, musí grafik v cílovém textu zvolit významově správné pasáže, jejichž úpravou dodá promluvě požadovaný efekt (nemůže se tedy orientovat např. dle pozice zvýrazněného slova na řádku originálu): zde by konzultace s překladatelem měla být samozřejmostí.

²⁴ TRAVERSO, Véronique. *L'Analyse des conversations*. Paris: Éditions Nathan, 1999.

²⁵ *Ibid.*, s. 15.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ Význam této složky podtrhuje mimo jiné také například udělování komiksových cen v kategorii lettering.

Na tomto místě je vhodné přičinit poznámku vztahující se rovněž ke grafické úpravě písma, a sice k otázce **rukopisu**. Některé psané pasáže v komiksu bývají natolik umělecky pojaté, že čitelnost originálního rukopisu se stává reálným překladatelským problémem. V ideálním případě by bylo vhodné v této situaci požádat o pomoc původního nakladatele či samotného autora, tato možnost se ale nemusí vždy naskytnout. Překladateli potom nezbývá než vyvodit obtížně čitelné slovo z kontextu. Základním, a v tomto bodě obzvláště důležitým, pravidlem tedy zůstává, že překladatel musí být v první řadě velmi pečlivým čtenářem díla.

V souvislosti s typografií vyvstává i jiný technický problém spojený s překladem, a sice **problém prostorový**. Přesněji řečeno, překladový text se musí vejít do prostoru (rámeček, bublina...) k tomu určenému, nesmí v něm být příliš zhuštěn, ani kolem něj nesmí být příliš prázdného „bílého“ místa. Tento aspekt překladu bývá ve spojení s komiksem jedním z nejčastěji zmiňovaných, ovšem zdaleka ne všichni překladatelé jej vnímají jako vyloženě palčivý. Například Viktor Janiš se domnívá, že:

[Překladatel se musí „trefit“ do bubliny] Není to ale zase taková tragédie jako u filmového titulku, kde si člověk opravdu musí vystačit se čtyřicetipísmenou na dvou řádcích, které můžete obměnit tak po jeden a půl vteřině. U komiksového textu se totiž nakonec vždycky může trochu zmenšit písmo repliky, může se ubrat něco v prokladu mezi řádky a tím vytvořit nový... Na druhou stranu toho prostoru není nikdy dost, abych mohl vsunout větu a dovysvětlit tak realii, která v Čechách není úplně běžná.²⁹

Stejný názor vyjadřuje i Klaus Kaindl, který však připomíná, že usnadnění přinesly překladateli v tomto bodě až moderní technologie:

[...] the translation proces [...] has recently become much simpler by means of electronic graphics programmes. Now it is possible to solve rather easily the space problems resulting from the size of the speech bubbles by electronically adjusting the size of the handwritten characters.³⁰

Rozmach počítačové techniky dnes umožňuje vytvářet překladová díla graficky velmi blízká originálu (např. skenováním letteringu lze zhotovit stejný font písma i pro cílový jazyk). Dříve byli grafici častěji odkázáni pouze na své vlastní výtvarné dovednosti: písmo v překladovém komiksu vypisovali ručně a snažili se o to, aby bylo co nejvěrnější obdobou originálu. Dnes tento způsob zůstává nutností jen v malém počtu případů. Jak připomíná

²⁹ JANIŠ, Viktor. Překladatelské peklo (rozhovor). *Crew*², 2004, č. 6, s. 27.

³⁰ KAINDL, Klaus. Comics in Translation in *Handbook of Translation Studies, Volume 1*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2010, s. 37.

Valerio Rota, práce s prostorem představovala před příchodem elektronické sazby větší problém také kvůli různým formátům originálních a cílových tiskových podkladů:

[...] the original letterer works directly on panels, which are usually larger than the printed page; by contrast the letterer of the translated edition must work on printing films, which are of the same size as the printed page. Thus because of the high level of skill needed to write long texts in small spaces, every translated comic risks being a reduction of the original text.³¹

Na tuto skutečnost by dnes neměli zapomínat především kritici překladu, např. při porovnávání starších a novějších překladových verzí téhož díla. Zároveň ovšem může také představovat jeden z důvodů, proč znovu přeložit již dříve vydaný komiks – zejména v případech, kdy původní text ve starším překladu nešetrou redukcí příliš utrpěl.

Nehledě na nové technologie však komiksové médium stále vyžaduje od překladatele velkou pregnantnost výrazu. Při překládání je třeba myslet i na délku jednotlivých synonym, vyvarovat se zpřesňování výrazu akumulací několika podobných slov, explicitaci a diluci volit jen v nejnútnejší míře a samozřejmě nepoužívat bezobsažná tzv. vycpávková slova tam, kde to nevyžaduje styl originálu.

Jak již bylo uvedeno ve výše zmíněné citaci Viktora Janíše, grafik dnes může díky elektronické sazbě snadno měnit velikost písma, zalomení textu a proklad mezi písmeny či řádky, čímž lze formální podmínky částečně přizpůsobit. K tomuto postupu by se však společně s překladatelem měli uchýlovat co možná nejméně, neboť i velikost a zhuštění písma je v komiksu funkční – konkrétně jeho zmenšení je tradičně chápáno jako snížení hlasitosti projevu, větší zhuštění liter zase obecně evokuje vyšší rychlost mluvy. Grafické změny oproti originálu by tedy měly být co nejméně nápadné. Domníváme se však, že je lépe dát přednost zmenšení a zhuštění písma, před krácením významově nosného textu. Naprosto vyloučené by ovšem mělo být řešení prostorového problému překladu pomocí změny stylu či typu písma, nemluvě o zmenšování nebo rozšiřování samotných bublin, rámečků apod. Jak již bylo řečeno, i text je v komiksu prvkem vizuální složky a jeho podoba vyplývá z tvůrčího záměru autora. Stejně tak velikost a typ bubliny tvoří nedílnou součást promyšlené výtvarné kompozice. Změnou těchto aspektů by tedy mohlo dojít k posunu v celkovém vyznění díla a k narušení jeho umělecké integrity.

Dalším technickým aspektem překladu, který má zprostředkovaně vliv i na předchozí problematiku prostorovou, je **formát** komiksové publikace. Ten bývá součástí

³¹ ROTA, Valerio. Aspects of Adaptation – The Translation of Comics Formats in *Comics in ...*, op.cit., s. 87.

nakladatelského záměru a překladatel jej tudíž není schopen ovlivnit. Jeho případná změna může zcela zásadně modifikovat očekávání čtenářů i to, jak dílo na publikum působí.

V první řadě je třeba zdůraznit, že autor tvoří dílo již s vidinou určitého formátu (přičemž formáty typické pro různé komiksové kultury se často významně liší),³² jeho změna tedy nutně znamená zároveň zásah do původního uměleckého pojetí. Nicméně má-li komiks vyjít v překladu, je samozřejmě v zájmu autora i nakladatele, aby přitáhl zájem čtenářů a byl komerčně úspěšný. Čtenářská veřejnost navíc často projevuje k neznámým formátům nedůvěru. Vydavatel tedy musí nalézt konsenzus mezi rozdílnou domácí a výchozí komiksovou zvyklostí. Otázka změny formátu ovšem naráží také na problematiku autorských práv – vydavatel musí svou představu uvést v soulad s požadavky autora zdrojového textu, popřípadě jiného držitele autorských práv (nakladatele, literárního agenta). Součástí smluvní licence o poskytnutí svolení s užitím díla by měla být i úmluva o případné formální úpravě.

Řešení „formátového dilematu“ závisí z velké části na míře dominance domácí kultury a na celkovém přístupu ke komiksovému médiu a k autorským právům. V zásadě lze rozlišit tři nakladatelské přístupy: převedení do domácího formátu bez ohledu na původní záměr autora; zachování původního formátu bez ohledu na domácí zvyklosti; formát odlišný od originálu a blížící se domácímu očekávání, nicméně vytvořený s přispěním autora.

K uzpůsobování formátu očekáváním domácího trhu dochází nejčastěji ve Spojených státech, kde je domácí komiksová kultura silně rozvinutá, velmi dominantní a spíše komerční. Extrémním případem naturalizačního přístupu jsou počátky vydávání asijského komiksu v USA v sedmdesátých letech. Manga byla systematicky kolorována a řazení stránek bylo měněno podle západního stylu, neboť se nakladatelé domnívali, že domácí čtenáři by exotický komiks nepřijali. Předělávání mangy do amerického formátu však bylo finančně náročné a navíc bylo na překážku plynulé četbě, takže i konzervativní americké publikum poměrně rychle akceptovalo původní formát. V současné době už dochází i v dominantních Spojených státech k adaptaci formátu překladových děl v podstatně menší míře a většinou se týká masové, komerční produkce. Základním požadavkem na překladatelskou práci by v těchto případech, kromě adekvátní podoby

³² Pro příklad uveďme alespoň některé typické komiksové formáty: frankofonní *album*: 23x32cm, cca 48 stran, celobarevné, vázané; americký *comic book*: 18x25 cm, cca 32 stran, celobarevný, brožovaný; italský *bonelliano*: 16x21cm, cca 94 stran, černobílý, brožovaný; asijská *manga*: 13x18 cm, cca 150–200 stran, černobílá, brožovaná.

jazykové složky, měla být koherence složky verbální a vizuální, která je nezbytnou podmínkou plynulosti četby, neboť právě uživatelská nenáročnost je u produktů většinové kultury jednou z hlavních podmínek komerčního úspěchu.

V evropském i českém kontextu nakladatelé reagují na tlak domácího trhu jen v omezené míře. Z komerčních důvodů jsou například ochotni publikovat souborně v jedné knize původně vícesvazkovou sérii, případně vydat alba v originále vázaná v tvrdých deskách jako brožovaný sešit; změna stránkování či barvy je už ovšem vnímána jako nepřípustný zásah a projev „barbarství“.³³

Obecně lze říci, že pro evropské překlady komiksu je v dnešní době typické spíše důsledné zachovávání původních charakteristik díla, včetně formátu. Souvisí to bezesporu s chápáním komiksu jako devátého umění a z toho vyplývající úctou k uměleckému záměru autora. Valerio Rota podotýká, že tento trend s sebou zároveň přináší zajímavý translátologický fenomén, a sice viditelnost překladu:

[...] in fact, in European comic shops, publications are not ranged by narrative genres, like in book stores, but by nation. Album, Bonelli Comic, comic book, tankobon: each country has its own format, by which even the most inattentive reader can immediately recognize the origin of the comic he/she is going to take in his/her hands. In short, the translation is visible. [...] in the translation of comics it is impossible to "domesticate" the original work in order to adapt it to other formats of publication without altering its essence, and it is likewise impossible to disguise it in order to hide its foreign origin.³⁴

Tento fakt je platný také pro českou scénu, na níž není pevně zakořeněn žádný určitý domácí komiksový formát, jelikož typické zahraniční formáty jsou i zde známé a jasně odlišitelné. Vyplývá-li však již ze samotné definice překladu, jak uvádí Levý, že „přeložit dílo znamená vyjádřit je – v jednotě obsahu a formy – jiným jazykovým materiálem“,³⁵ musí nás viditelnost překladu nutně zavést k otázce, zda obecně komiks jako médium nevyžaduje, právě v zájmu zachování jednoty formy a obsahu,³⁶ primárně volit exotizační

³³ Dodejme, že tomu tak rozhodně nebylo vždy – v předrevolučním Československu docházelo u časopiseckých vydání komiksů celkem běžně k ořezávání jednotlivých panelů či přímo krácení příběhu, aby bylo možno umístit do omezeného prostoru jediné stránky uzavřenou epizodu. U českých překladů z francouzštiny je zřejmě nejextrémnějším případem takových příliš razantních úprav komiks *Past na Pihouna*, který vyšel v polovině sedmdesátých let na pokračování v *Sedmičce pionýrů* jako koláž poslepovaná z útržků čtyř různých originálních příběhů (viz Příloha 2).

³⁴ ROTA, Valerio. *The Translation's Visibility: David B.'s L'Ascension du Haut Mal in Italy* [online]. Dostupné z <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Rota_davidb_fr.html> [cit. 3.4. 2013].

³⁵ LEVÝ, Jiří. *Umění překladu*. Praha: Ivo Železný, 1998, s.119–120.

³⁶ Jelikož, jak již bylo řečeno, verbální a vizuální složka jsou v komiksu organicky propojeny, je s jistou mírou zobecnění možno považovat formát publikace za integrální součást formy a obsahu jazykového sdělení.

překladatelskou strategii, neboť naturalizační strategie nikdy nebude moci být důsledně dodržena. Problematicke exotizace v překladu komiksu se budeme podrobněji věnovat na následujících stránkách (viz § II.2.2.2; § II.2.2.3), zde jen podotýkáme, že z hlediska formátu je exotizační strategie bezesporu nejvhodnější pro zachování všech uměleckých kvalit díla. Nedomníváme se však, že by pouze na základě formátu bylo možné výběr překladatelských strategií jakkoliv paušalizovat, překladatel by se měl rozhodovat na základě komplexnější reflexe, do níž by ovšem aspekt formátu rozhodně měl být zahrnut.

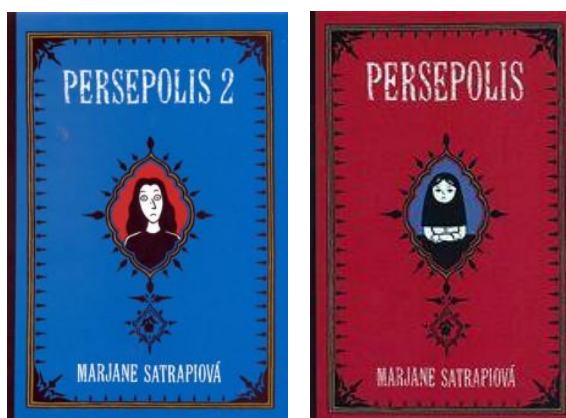
Třetí možností řešení dilematu mezi originálním a domácím formátem je proces, který Zanettin nazývá *internacionalizací* komiksu:

Along the production line, [...] can often be detected an internationalization stage in which the product as originally published is modified at the source end in preparation for one or more foreign version(s) [...].³⁷

Tento postup je kompromisním řešením, které leží mezi dvěma předchozími, snaží se tedy vyjít vstříc požadavkům a očekáváním zahraničního trhu, ale zároveň dát nad změnami kontrolu původnímu nakladateli, a tedy i autorovi, čímž je zachován respekt k původnímu uměleckému záměru. Například v češtině i ve většině světových překladů vyšel autobiografický komiks *Persepolis* francouzské autorky íránského původu, Marjane Satrapi, ve dvousvazkové edici, ačkoliv originál čítal čtyři svazky, jejichž obálky byly významově nosné, symbolicky na sebe navazovaly a metaforicky zobrazovaly vývoj, kterým autorčino alter ego uvnitř každého dílu prochází (viz obr. 1).



Obrázek 1: Marjane Satrapi: *Persepolis* – originální francouzské



Obrázek 2: Marjane Satrapi: *Persepolis* – český překlad – verze obálky pro světový trh

³⁷ ZANETTIN, Federico. The Translation of Comics as Localization in *Comics in...*, op. cit., s. 202.

Dvousvazková verze odpovídá očekáváním zahraničního publika, které je u grafických románů zvyklé na obsáhlejší publikace spíše knižního formátu, její vyhotovení je navíc pro zahraničního nakladatele finančně méně náročné než čtyřdílná řada. Vzhledem k tomu, že ke změně formátu došlo již u původního vydavatele, však mohly být ve spolupráci s autorkou pro dvousvazkové vydání vytvořeny originální přebaly (viz obr. 2), jež ideu vývoje vypravěčiny osobnosti alespoň částečně zachovávají, ačkoliv v méně metaforické rovině.

V těchto případech se tedy na převodu díla podílí nejen překladatel a grafik cílového vydání, ale částečně i sám autor originálu.

Na vlastní práci překladatele má změna formátu vliv sice pouze zprostředkovaný, ale rozhodně ne zanedbatelný – její váhu při rozhodování o exotizační strategii jsme již zmínili, nemalý vliv však může mít i na ostatní technické aspekty překladu, neboť změnou formátu dochází automaticky ke změně formátu celého obsahu díla, včetně modifikace prostoru pro umístění textu. Problémy s prostorem i se zachováním paraverbální dimenze textu se v případě změny formátu stupňují. Překladatel musí tedy dodržovat výše zmiňované překladové postupy o to úzkostlivěji.

II.2.2.2 Kulturní aspekty

Při práci s komiksem se překladatel může setkat v podstatě se stejnými problémy převodu kulturních specifik jako běžně v překladu literárního textu, jejich řešení je však navíc determinováno výše zmiňovanou propojeností verbální a vizuální složky a často též limitováno technickými aspekty překladu komiksu, o nichž byla řeč v předchozí podkapitole.

Pro kulturní aspekty v komiksovém překladu platí stejná definice, kterou Pedersen uvádí v rámci své studie kulturních aspektů překladu filmových titulků pro termín *Extralinguistic Culture-bound reference (ECR)*:

Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or

process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience.³⁸

Máme-li být konkrétnější, jedná se například o:

- **Toponyma a místní pojmenování:** pro překladatele je důležité, že tato označení bývají často pro příslušníky výchozí kultury spjata s určitým charakteristickým typem obyvatelstva, provozováním nějaké činnosti apod., pro výchozí kulturu se pak tyto názvy stávají synonymem daných charakteristik – v českém kontextu zmíníme výrazy jako „patří do Bohnic“, „vypadá jak z E55“, ve francouzštině „Ici, ce n'est pas le 93.“, „Tu serais pas un peu de Marseille, toi?“ apod. – zatímco příslušníci domácí kultury sdělení snadno dekódují, cizinec bude tápat.
- **Vlastní jména osob** – často se jedná o osobnosti historicky či aktuálně spojené s výchozí kulturou – i zde musí překladatel prokázat stejnou obezřetnost jako v prvním případě. V českém kontextu se k tomuto bodu váže také otázka přechylování ženských jmen. Společně s Levým se sluší podotknout, že za překladatelský postup lze považovat pouze přepis (transkripci) vlastních jmen, nikoliv jejich opis.³⁹
- **Historické události** – často stačí zmínit např. jen datum, místo či zainteresované osoby a příslušník dané kultury je schopen pochopit, o jakou událost se jedná i s případnými přesahy do roviny jazykové – v českém kontextu má např. zcela zvláštní význam výraz „17. listopad“, či slovní spojení „dopadnout jak sedláci u Chlumce“ ve francouzštině bychom do této kategorie přiřadili např. pojem „le 14 juillet“ či výraz „un coup de Trafalgar“.
- **Názvy organizací, administrativních procedur** apod. – pro frankofonní kontext jsou v této souvislosti obzvláště typické akronymy a zkratky všeho druhu, při práci s komiksem se překladatel v těchto případech nepotýká pouze se správným dešifrováním, ale často také s nedostatkem místa – pro srovnání uvedme například běžně užívaný francouzský výraz „CDI“ a jeho český ekvivalent „smlouva na dobu neurčitou“.
- **Ustálené hierarchizace a kategorizace** – například vojenské či akademické hodnosti, šlechtické tituly, stupně známkování a etapy školní docházky, atp.

³⁸ PEDERSEN, Jan. How is Culture Rendered in Subtitles? in *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings* Saarbrücken 2-6 May 2005, p. 114 [online]. Dostupné z <http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf> [cit. 9.4. 2013].

³⁹ LEVÝ, Jiří. *Umění...*, op. cit., s. 117.

- **Jednotky** – např. míry, váhy, měny a jejich případné převody. – Pro komiks platí v tomto bodě stejná pravidla jako pro překlad uměleckého textu obecně, a sice pokud má obecná hodnota měrných jednotek (tzn. reálná velikost, hmotnost apod.) ve výchozím textu větší význam než hodnota specifická (tzn. např. kolorit určitého historického období), lze je převádět na cílovou měrnou soustavu. Většinou však není vhodné převádět výchozí měny na měnu cílové kultury, jelikož by tak došlo k nežádoucí lokalizaci.⁴⁰
- **Produkty výchozí kultury** – zde se může jednat o literární díla, filmy, televizní programy, hudbu, folklór, místní kuchyni, ale také například o obchodní značky apod. – zvláštní pozornost je v tomto směru třeba věnovat intertextualitě a citacím.
- **Neverbální vyjadřování** – tato kategorie je pro překlad komiksu poměrně výrazně specifická a souvisí s již zmiňovanou propojeností textu a obrazu. Často uváděným (Celotti, Frías, ...) příkladem takovéto kulturní odlišnosti je viněta vyskytující se ve čtrnáctém svazku Asterixových dobrodružství, *Astérix en Hispanie* (obr. 3):



Obrázek 3: *Astérix en Hispanie*, s. 11

Zbitý voják zde svým gestem samozřejmě nevyjadřuje souhlas s dalším výpraskem, ale naopak žádost o přestávku. Ve frankofonním kontextu je toto gesto typické pro dětské hry a vychází z podobné výslovnosti slov „pause“ a „pouce“.

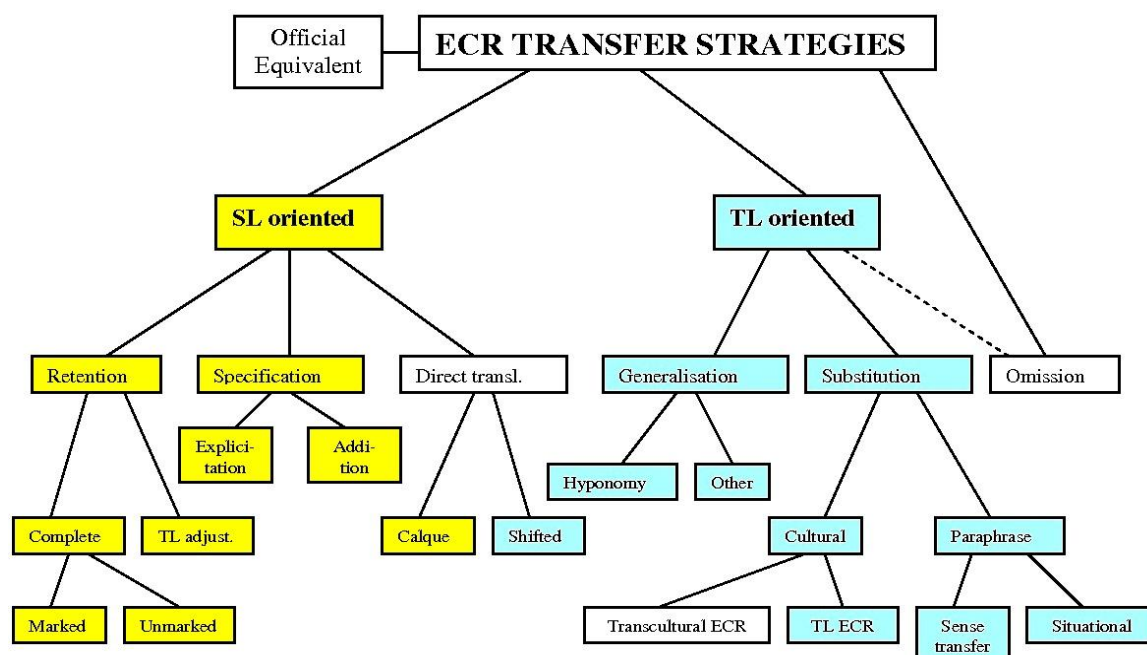
V této kategorii překladových problémů se potvrzuje již zmiňovaná blízkost komiksu a multimediálního překladu. Je však nutno podotknout, že odlišný charakter sekvenčnosti filmového a komiksového média⁴¹ má v některých případech

⁴⁰ LEVÝ, Jiří. *Umění...*, op. cit., s. 124.

⁴¹ Zde narážíme na rozlišení animovaného filmu a komiksu tak, jak jej prezentuje Scott McCloud. Základní rozdíl mezi těmito dvěma médii podle něj tkví v odlišném charakteru jejich sekvenčnosti – zatímco sekvence

neoddiskutovatelný vliv na výběr překladatelské strategie. Tomuto rozdílu ještě věnujeme několik slov na patřičném místě v dalším textu.

Pedersen rovněž nabízí orientační schéma⁴² shrnující možnosti, kterými překladatel při převodu ECR disponuje. Považujeme jej za natolik přehledné, že si jej dovoluujeme do naší studie převzít (obr. 4) a vybudovat na něm komentář kulturních aspektů komiksového překladu.



Obrázek 4: Pedersen – Taxonomy of ECR transfer strategies

Při práci s kulturními aspekty komiksu, stejně jako při práci s jinými typy textů, se překladatel musí nejprve rozhodnout pro jednu z globálních strategií, kterou by se poté, v zájmu vyváženosti překladu, měl snažit v celém díle dodržet. V první řadě je tedy třeba zvolit mezi exotizací, neboli orientací překladu blíže k výchozímu jazyku a kultuře (*source language (SL) oriented*) a naturalizací, neboli přiblížením překladu cílovému jazyku a kultuře (*target language (TL) oriented*). Tento výběr je ovlivněn mnoha různými vnitrotextovými, paratextovými i vnětextovými faktory,⁴³ povaha komiksového média je však některým postupům otevřenější než jiným.

u animace probíhá v čase, v komiksu jde o prostorovou juxtapozici. (McCLOUD, Scott. *Jak rozumět...*, op. cit., s. 7).

⁴² PEDERSEN, Jan. How is Culture ... in *MuTra 2005 – Challenges...*, op.cit., s. 116.

⁴³ Nutno předeslat, že v této podkapitole užíváme po vzoru Klause Kaindla, pojem „text“ v jeho širším významu, a sice jako komplexní strukturu tvořící významovou stránku díla, tedy v případě komiksu míníme „textem“ jeho verbální i vizuální složku.

II.2.2.2.1 Vnětextové faktory

Vnětextovými faktory rozumíme především kulturu, do níž je komiks překládán a její blízkost s kulturou výchozí. V současném globalizovaném světě existuje mnoho kulturních referencí, které jsou dekodovatelné napříč jazyky. V takových případech může překladatel bez obav sáhnout po exotizační strategii a výchozí termín zachovat v původní či transkribované podobě. Není například třeba vysvětlovat, že „croissant“ je „loupák z listového těsta“ nebo že „šampaňské“ je „šumivé víno“.

Dalším vnětextovým faktorem, který může být obzvláště při překladu komiksu velmi důležitý, je intertextová návaznost. Vzhledem k časté sériovosti komiksů by měl překladatel brát v úvahu, že dílo, na němž pracuje, je nedílnou součástí již existující komiksové kultury. Zvolená řešení by tedy měla dodržovat postupy zvolené v již publikovaných překladech. Proto je samozřejmě výhodnější, pokud je celá série svěřena jednomu překladateli. Zejména v amerických komiksech se ovšem často stává, že se v různých sériích téhož nakladatelství objevují tytéž postavy, nebo je na ně alespoň odkazováno. Je evidentní, že překlady všech amerických komiksů nemůže vypracovávat jediná osoba, překladatelé by tedy měli sami být „komiksově gramotní“ a udržovat si přehled o již přeložené produkci, případně se radit s fanoušky či odborníky. Stejná obezřetnost by měla platit, i pokud se jedná o komiksovou adaptaci literárních děl, jejichž původní psaná verze již byla do češtiny přeložena.

II.2.2.2.2 Paratextové faktory

Na úrovni paratextu hraje při výběru překladatelské strategie velkou roli žánr, k němuž daný komiks náleží, a publikum, jemuž je určen.

Přidržíme-li se žánrové škály, již jsme stanovili pro rozbor bibliografie v této práci (viz Příloha 2), lze říci, že největší míra exotizace bude vyžadována u komiksů dokumentárních, životopisných, reflektujících problémy doby. Specifičnost je zde třeba zachovat, neboť na ní závisí ideové těžiště díla (odraz prostředí či doby). V menší míře bude nutné se držet výchozí kultury v komiksech dobrodružných, např. detektivních, kde překladatel musí vždy uvážit funkčnost zvoleného řešení a posoudit, kdy ještě exotizace dodá dílu punc realističnosti a kdy už bude na překážku porozumění či rušivým znakem překladovosti. Ještě větší volnost, a tedy větší míru naturalizace, si překladatel může dovolit v komiksech sci-fi a fantasy. Na zcela opačném pólu než komiks dokumentární pak

stojí komiks humoristický, v němž je zachování vtipu pro překlad zcela určující, překladatel tedy může naprosto legitimně zvolit naturalizační strategii, a jestliže to bude pro udržení humornosti funkční, kulturní aspekt originálu volně nahradit. Nesmí mu v tom ovšem bránit faktory vnitrotextové, k nimž se dostaneme dále.

Z hlediska publika pak lze větší míru exotizace užít u produkce pro dospělé čtenáře, u nichž lze předpokládat větší obeznámenost s jinými kulturami než u dětského publika. Například u grafického románu pro dospělé je vhodné zachovat vlastní jména stejná jako ve výchozím textu, pouze modifikovaná českou transkripcí či přechylováním. V dětském komiksu bude naproti tomu zcela běžné a vhodné jména hrdinů počesť – nelze tedy vyčítat překladateli, že seriál *Corinne et Jeannot* do češtiny přeložil jako *Katka a Honzík*, zcela správné je též přejmenování *Louissette* (série *Louissette la taupe*) na *Lojzčku*.

Kromě samotné žánrové příslušnosti hraje však na úrovni paratextu v případě komiksu velkou roli úzus. Ačkoliv jsme v předchozích řádcích uváděli, že sci-fi a fantasy komiksy poskytují překladateli poměrně velkou jazykovou volnost, včetně s ní spojené naturalizace, bývá tento postup někdy ze strany čtenářů pocíťován velmi nelibě. Typickým příkladem tohoto rozporu jsou americké „superhrdinské“ komiksy, u nichž je obvyklé nepřekládat vlastní jména, ačkoliv jsou významově nosná (*Iron Man*, *Sandman* apod.). Když Viktor Janiš překřtil hrdinu stejnojmenné série Alana Moorea, *Swamp Thing*, na českého *Bažináče*, vyvstala kolem tohoto řešení velmi urputná debata. Ačkoli první díl série byl v češtině vydán již v roce 2003, na internetových fórech diskuse o překladu stále pokračuje a vydání každého dalšího svazku (dosud vyšly čtyři díly) ji vždy znovu rozvíří. V případě překladu frankofonních komiksů však tento faktor nehraje roli, neboť francouzština nepožívá, na rozdíl od angličtiny, v českém kontextu status *lingua franca*.

II.2.2.2.3 Vnitrotextové faktory

Zatímco předchozí dvě skupiny faktorů mají vliv zejména na volbu globální překladové strategie (exotizační či naturalizační), vnitrotextové faktory jsou rozhodující při výběru konkrétních překladových postupů.

Pro překladatele je v komiksu při převodu kulturních aspektů určující především propojení textu a obrazu, nemalou roli hrají také již zmiňované technické aspekty komiksového překladu (§ II.2.2.1) a v neposlední řadě je třeba mít na paměti charakter

sekvenčnosti komiksu, tedy juxtapozici vinět v prostoru, již jsme rovněž popsali výše (§ II.1.2.1)

Nyní se vrátíme k Pedersenovu schématu strategií pro převod kulturních aspektů překladu (viz obr. 4, s. 22) a prostudujeme možnosti výběru uvedených postupů ve spojení se zmíněnými vnitrotextovými faktory. Nebudeme se zastavovat u všech bodů uvedeného přehledu, pouze u těch, na jejichž případné užití má vliv některá z charakteristik komiksového média.⁴⁴

V první řadě budiž řečeno, že pokud je kulturní reference zároveň vypočetněna na obrázku, nemá překladatel většinou jinou možnost, než se držet exotizační (*SL oriented*) strategie. Ikonická složka ovšem může zároveň čtenáři pomoci k vytvoření bližší představy o zmíněném kulturním specifiku.

V některých zvláštních případech může naopak překladatel využít přibližné podobnosti zobrazovaného objektu s realitou cílové kultury, sáhnout k naturalizaci (*TL oriented*) a volně adaptovat kulturní narážku na cílové prostředí (*substitution*). Tento postup však lze doporučit, jedině je-li opravdu funkční, nejčastěji pro zachování vtipu. Není samozřejmě možné nahrazovat v překladu např. Eiffelovu věž rozhlednou na pražském Petříně jen proto, že jsou si vzájemně podobné a jejich zobrazení v komiksu je potenciálně zaměnitelné.

Vzájemnou podobnost prvků výchozí a cílové kultury lze eventuálně zužitkovat i pro zobecnění (*generalisation*). Pro užití tohoto postupu však převáděné kulturní specifikum nesmí být zobrazeno natolik detailně, aby jeho zaměnitelnost s obecnějším jevem nebyla možná.

Pokud jde o vynechání (*omission*) jako jednu z překladatelských strategií, tedy o vynechání promyšlené a cílené, nikoliv projev překladatelovy nedbalosti, je nutno říci, že propojení verbální a vizuální složky komiksu užití tohoto postupu často znemožňuje, a to nejen v případě kulturních aspektů překladu, ale i v případě aspektů jazykových, jimž se budeme podrobně věnovat dále (viz § II.2.2.3). Pedersen však správně upozorňuje, že vizuální stránka díla někdy umožňuje uplatnění tzv. intersémiotické redundance

⁴⁴ Pedersenovo schéma se v podstatě překrývá s klasickým tříděním překladatelských postupů, jak jej definovali Vinay a Darbelnet. Pro naši práci je však Pedersenovo řazení příhodnější, neboť popisuje možnosti překladu kulturních aspektů na příkladu multimediálních textů (konkrétně filmových titulků), s nimiž má překlad komiksu mnoho styčných bodů.

(*intersemiotic redundancy*),⁴⁵ což znamená, že ikonická složka je sama o sobě natolik sdělná, že již není třeba její význam dublovat rozváděním v překladu.

Z exotizačních překladatelských postupů se může ukázat jako problematické užití bližší specifikace (*specification*). Tyto postupy (*explicitation*, *addition*) spočívají v přidání dovysvětlující vsuvky, v čemž může překladateli zabránit problém prostorový. Překlad komiksu vyžaduje v tomto směru velkou překladatelskou obratnost ve vytváření co nejstručnějších a nejsdělnějších vnitřních vysvětlivek.

Pokud se překladatel rozhodne kulturně specifický prvek pouze přejmout (*retention*), v zájmu zachování plynulosti četby a jednotnosti formy díla by jej pokud možno měl přiblížit cílovému jazyku alespoň pomocí transkripce, případně vynecháním členů apod. V některých případech lze zachovat původní výraz zcela beze změn (*complete retention – unmarked*), zejména pokud se jedná o kulturní prvky, které dnes již tvoří součást globálního kulturního povědomí (např. výše zmíněný „croissant“). Postupem, který v komiksu doporučit rozhodně nelze, je zachování původního výrazu, ovšem s grafickým vyjádřením jeho výjimečnosti (*complete retention – marked*) – zde máme na mysli uvádění kulturně specifických reálií proloženým písmem či v uvozovkách. Tato strategie bývá v překladu literárního textu poměrně častá, pro komiks je však naprosto nevhodná, jelikož zasahuje do typografie písma, o níž jsme již výše uvedli, že je v komiksu součástí uměleckého záměru a sémantické roviny díla. Zcela výjimečně by ji snad bylo možno připustit v recitativu, nikdy však v dialogových bublinách.

Dalším vnitrotextovým faktorem při překladu kulturních specifik je v komiksu kotext. Právě v tomto bodě narážíme na specifikum komiksového překladu vycházející ze zvláštního charakteru komiksové sekvenčnosti a z něj vyplývající rozdíl mezi komiksem a filmovými titulky. Zatímco v titulcích stačí některé kulturně zakotvené prvky přeložit jenom jednou a v následujícím textu již počítat s tímto kontextovým ukotvením, v komiksu je v určitých případech nutno prvky propojené s vizuální složkou překládat opakovaně, přičemž zvolený postup musí být neměnný a vhodný pro všechny viněty, v nichž se daný prvek vyskytuje – např. názvy institucí na vývěsních štítech, kolem nichž postava opakovaně prochází, není možné přeložit jen jednou a ve zbytku díla ponechat originální podobu.

⁴⁵ PEDERSEN, Jan. How is Culture ... in *MuTra 2005 – Challenges...*, *op.cit.*, s. 129.

V komiksu, na rozdíl od titulků, většinou také nelze překládat selektivně, tzn. jen nejdůležitější prvek, který má přímý vztah k ději – pokud například postava hledá citaci v knize, jejíž „přetištěná“ stránka je součástí vizuální složky díla, do titulků stačí přeložit pouze hledanou pasáž, zatímco v komiksu musí překladatel převést veškerý text na vyobrazené stránce. S tímto prvkem komiksového překladu souvisí také obtíže s převodem textu, z něhož jsou v kresbě zachyceny pouze útržky (např. cár novin). Tato problematika se však již příliš netýká kulturních referencí v komiksu, dala by se přiřadit spíše k technickým či jazykovým aspektům překladu.

Poslední zmínka týkající se vnitrotextových faktorů ovlivňujících překlad komiksu bude věnována velmi rozporuplnému překladatelskému prostředku, a sice poznámkovému aparátu. Je pravda, že některé kulturní aspekty originálu nelze v překladu komiksu zachytit, ať už z důvodů prostorových, či kvůli příliš těsné provázanosti textu a obrazu. Pokud jsou tyto prvky významově nosné, měly by být čtenáři předány, byť i prostřednictvím poznámek pod čarou. Toto řešení by však v komiksu mělo být až nejzazší možné, neboť tak dochází nejen k narušení plynulosti četby (což poznámky způsobují v kterémkoli překladu), ale přidaný text navíc narušuje i původní výtvarnou a grafickou koncepci stránky, která je v komiksu významově nosná. Problematika poznámek pod čarou je ostatně společná i jazykovým aspektům překladu komiksu, o nichž bude řeč vzápětí. Dodejme tedy, že i v tomto ohledu by se s poznámkovým aparátem mělo nakládat co nejúsporněji.

II.2.2.3 Jazykové aspekty

Dříve než se budeme podrobněji věnovat skupinám lingvistických problémů, jež překladateli deváté umění nejčastěji přináší, je nutno si uvědomit, kde všude se v komiksu jazykový materiál vyskytuje a v jaké funkci, neboli co vše je předmětem překladatelské práce.

II.2.2.3.1 Typy jazykových prvků v komiksu

V tomto směru jsme se rozhodli přidržet typologie lingvistických prvků v komiksu tak, jak ji uvádí Klaus Kaindl:

Comics exhibit numerous different linguistic features which have different functions for narration. For translation, the particular functions are an essential reference point. Altogether

five functional linguistic categories can be distinguished: title, dialogue texts, narrations, inscriptions and onomatopoeia.⁴⁶

Právě rozdílné funkce jednotlivých jazykových složek mají na práci překladatele významný vliv. Soustředíme se tedy nyní alespoň krátce na funkčnost každého z Kaindlových typů a s ní spojené imperativy.

Hlavním úkolem **titulu** komiksu je, stejně jako v případě jakékoliv jiné knihy, přitáhnout pozornost čtenáře. Jazykový výběr bude tedy u překladu často ovlivněn také pragmatickými faktory, zejména marketingovou strategií nakladatele. Mimoto je vhodné respektovat základní pravidla pro překlad titulů:⁴⁷

- dodržovat obecné pravidlo konciznosti, výraznosti a konkrétnosti; výraznost by však neměla sklouznout ke kýči a senzačnosti (např. *Niklos Koda 1: À l'arrière des berlins*, v překladu *Niklos Koda 1: Přeludům v patách*; *Donjon Zénith 4: Sortilège et avatar*, v překladu *Donžon: Zenit 4: Dračí čáry, kouzel spáry* – v obou případech je senzačnost názvu poněkud přehnaná)
- řídit se formálními principy vlastními cílovému jazykovému materiálu a s nimi spojenými tvarovými konvencemi – francouzština například tíhne k větší nominálnosti než čeština (např. *Les Nombrils 2: Sale temps pour les moches*, v překladu *Pupíky 2: Nad ošklivkami zataženo*; *I.R.\$ 2: La stratégie Hagen*, v překladu *I.R.\$ 2: Hagenova strategie*; *Gaston 1: Les archives de la gaffe*, v překladu *Gaston 1: Z packalských archivů*), ačkoliv v případě knižních titulů se vzhledem k pravidlu konciznosti konkrétně tento rozdíl poněkud stírá
- uzpůsobovat titul na základě rozdílů ve společenském vědomí obou jazykových kultur – toto pravidlo souvisí s výše zmiňovanými kulturními aspekty překladu (*Spirou et Fantasio: Paris sous Seine*, v překladu *Spirou a Fantasio: Paříž pod vodou* – překladatelka zřejmě usoudila, že dětské publikum, jemuž je komiks určen, by si nemuselo uvědomit, že Seine je řeka, která Paříží protéká, natožpak že se Paříží říká město na Seině, slovní hříčku v názvu tedy nahradila neutralizací)
- brát v potaz intertextualitu – v komiksových sériích by na úrovni titulů nemělo docházet k variaci (např. *Jakari* vs. *Yakari*; *Dobrodružství Tintina* vs. *Tintinova dobrodružství*), zachována by také měla být případná vzájemná návaznost titulů (např. v sérii *Donjon* se tituly každé jednotlivé řady vždy navzájem rýmují: *Donjon*

⁴⁶ KAINDL, Klaus. Comics... in *Handbook...*, op.cit., s. 38.

⁴⁷ LEVÝ, Jiří. *Umění...*, op. cit., s. 153–160.

Zénith 1: Coeur de Canard, Donjon Zénith 2: Le Roi de la bagarre, Donjon Zénith 3: La Princesse des barbares, Donjon Zénith 4: Sortilège et avatar, Donjon Zénith 5: Un mariage à part, Donjon Zénith 6: Retour en fanfare – v českém překladu se tuto návaznost rýmově ani jinak zachovat nepodařilo)

- s intelektualizací zacházet opatrně, zcela zavrhnout ji však nelze, neboť titul je zároveň klíčem k dílu, jeho srozumitelnost je tedy prvořadá (např. *Shenzhen*, v překladu *Šen-čen: Cestovní deník z Číny*; *Chroniques Birmanes*, v překladu *Barma: Na cestách s Lékaři bez hranic po Myanmaru*).

Také v případě komiksového titulu může být pro překlad určující propojení vizuální a verbální složky. Jelikož je hlavní funkcí titulní stránky přitáhnout čtenářovu pozornost, bývá často velmi precizně výtvarně propracována a sám název díla tvoří součást její umělecké kompozice. Někdy je titul do obrazu natolik integrálně začleněn, že technicky není možné jej vyextrahovat a vyměnit za překlad. Pokud taková situace nastane, nezbývá překladateli jiné řešení, než ponechat titul beze změny a jeho převod řešit pomocí poznámky pod čarou, či vloženého podtitulu, u nějž je však nebezpečí, že naruší kompozici titulní strany.

Další jazykovou složku komiksu představují **dialogové bubliny**. Ty bývají všeobecně vnímány jako jazykový prostředek pro komiks příznačný (ačkoliv, jak jsme již zmínili, existují i komiksy, které tuto složku postrádají). V bublinách je umístěna řeč postav, zachycují tedy komunikaci v rámci děje, včetně intonace a citového zabarvení. Kaindl specifikuje jejich funkci následovně:

Texts in speech bubbles serve [...] to create communication situations and produce the social space where the characters act by linguistic means. At the same time, by typographically creating the dialogue, the intonation, prosody, volume, etc. of the speech acts can be communicated. Thus, together with phonetic, morphological, lexical, idiomatic and syntactic means, characters' language behaviour in the respective situations is created on a social, emotional and psychological level.⁴⁸

Právě proto, že přenáší živou řeč jakoby „v přímém přenosu“, poskytují bubliny ze všech kategorií jazykových prvků v komiksu překladateli nejrozmanitější pracovní materiál; lze v nich najít prakticky všechny jazykové problémy spojené s překladem komiksu, jimž se budeme podrobněji věnovat dále. Pomineme-li na tomto místě dílčí překladové obtíže, je třeba zdůraznit, že soubor replik dané postavy tvoří v souhrnu její vlastní idiolekt a určitým způsobem ji tedy charakterizuje. Tento fakt musí mít překladatel nutně stále na paměti.

⁴⁸ KAINDL, Klaus. Comics... in *Handbook...*, *op.cit.*, s. 38.

Dílčí překladatelská řešení by nikdy neměla narušovat obecný jazykový charakter komiksové postavy.

Třetím typem jazykových prvků komiksu, který Kaindl vyděluje ve svém výčtu, jsou **recitativy**. Narativní složka komiksu bývá obvykle umístěna v rámečku, či vepsána do prázdného místa, čili tzv. desémantizované zóny,⁴⁹ přímo v obrázku. Lze však nalézt také díla, kde je vypravěčem přímo jedna z komiksových postav, která s větší či menší pravidelností vystupuje z děje a obrací se rovnou ke čtenáři; narativní pasáže jsou tak zachyceny v bublinách. Funkčně se ovšem recitativ od dialogu podstatně liší. Přidržíme-li se Chapmanovy terminologie, je mezi recitativem v komiksu a dialogovými bublinami stejný rozdíl jako mezi *telling* a *showing*, v prvním případě jde o nositele vlastní narace, o zprostředkování výpovědi, zatímco ve druhém lze mluvit o inscenaci, tedy o nezprostředkované prezentaci.⁵⁰

Primárním úkolem recitativu je uvádět čtenáře do kontextu a zároveň zajišťovat koherenci mezi jednotlivými panely. Vzhledem k této „zastřešující“ funkci narativních pasáží by mohl vzniknout dojem, že si jejich jazyk musí udržovat jistý odstup či nadhled od probíhajícího děje, a bude se tedy častěji blížit rovině spisovné a objektivní. Tento předpoklad je sice logický, nicméně v mnoha případech neplatný – nemálo komiksů je vyprávěno v *ich-formě*, skrze „subjektivní kameru“, a jazyk recitativu pak často nese znaky hovorovosti a subjektivity, někdy může dojít i na výrazy substandardní. Na druhou stranu se lze v narativních pasážích, zřejmě častěji než v dialozích, setkat s jazykem vysokého stylu. Překladatel tedy musí v případě recitativu velmi pečlivě posoudit jeho zasazení do určité jazykové roviny, a na tomto základě budovat svá řešení dílčích jazykových problémů.

Kaindl také upozorňuje na skutečnost, že míra vypravěčské přítomnosti neboli frekvence užívání recitativu v komiksu, se v jednotlivých komiksových kulturách značně liší.⁵¹ Pokud v cílové kultuře úzus vyžaduje pevnější ukotvení děje pomocí narace, lze tento problém překladatelsky řešit přidáním vysvětlivky, s takovýmto zlogičťováním výpovědi je však nutno zacházet velmi opatrně (viz s. 27).

⁴⁹ GROENSTEEN, Thierry. *Stavba...*, op. cit., s. 87.

⁵⁰ CHAPMAN, Seymour. *Příběh a diskurz – Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 31.

⁵¹ KAINDL, Klaus. Comics... in *Handbook...*, op.cit., s. 38.

Čtvrtým druhem textu v Kaindlově typografii jsou **nápisy**. Ty bývají zpravidla organickou součástí obrazu, často velmi pečlivě výtvarně zpracovanou, a tak překladatele v tomto bodě nezřídka limitují technické aspekty překladu, jak jsme je popsali výše (viz § II.2.2.1). Pokud obtížně vydělitelné nápisy pouze doplňují historickou či místní kontextualizaci díla nebo jen přispívají k naznačené atmosféře, a nejsou tedy nositeli podstatného významu, není nutné přistupovat ke složitému a nákladnému grafickému přepracování obrazu. Nápis lze v takovémto případě nouze ponechat v originální podobě, ačkoliv tak dojde k narušení jednoty překladového díla. V situaci, kdy je nápis nositelem zásadního významu či dokonce přispívá k posunu děje, je naprosto nezbytné jej do cílového jazyka převést, nehledě na technické obtíže s takovým překladem spojené. Tato situace nejčastěji nastává u různých kreslených útržků knih, novin, dopisů apod., o nichž už jsme se průběžně zmínili v souvislosti s kulturními aspekty překladu (viz s. 27).

Posledním typem jazykových prvků v komiksu je **onomatopoeie**, jež zastává významnou funkci vizualizace akustické stránky obrazu. Problematika překladu těchto výrazů je v souvislosti s komiksem jednou z vůbec nejčastěji rozebíraných. Významná pozornost je jí ovšem věnována naprosto právem, neboť v komiksu se onomatopoeie vyskytuje podstatně častěji, než v jiných typech textů, dalo by se říci, že se jedná o jazykový prostředek pro komiks charakteristický. Autoři si tento způsob vyjadřování oblíbili, jelikož i v omezeném prostoru je schopen nést výrazné množství expresivity.

Překlad zvukomalebných slov je spojen jednak s technickými obtížemi a jednak s problematikou jazykovou.

Technicky představují tyto výrazy v zásadě stejné úskalí jako výše zmíněné nápisy. Často se totiž vyskytují mimo bubliny jako integrální součást výtvarné složky. Pokud je nelze z obrázku vyextrahovat a nahradit překladem, jejich ponechání v originále nepředstavuje zpravidla pro čtenáře významnější překážku, a to právě díky již zmiňované expresivitě. Na rozdíl od nápisů se pro převod onomatopoií rozhodně nedá doporučit využití poznámek pod čarou.

Z jazykového hlediska jsou tyto výrazy pro překladatele značně nevyzpytatelné, neboť pro velkou část z nich neexistuje jasný konvenční zápis, navíc se jedná o prostředek velice dynamický, u něhož autoři často popouštějí uzdu své fantazii, a tak se onomatopoická škála neustále rozšiřuje.

Překladatelskou práci neusnadňuje ani fakt, že mnohá zvukomalebná slova pocházející z amerických komiksů byla převzata do jiných jazyků⁵² a jsou dnes používána i v domácí tvorbě, ačkoliv nezřídka obsahují hlásky a hláskové skupiny cílovému jazyku nevlastní (v češtině např. „aargh!“, „wroum!“, „bang!“). Vzhledem k tomu, že ke zdomácnění nedochází vždy stejnou měrou, užití některých původně cizích onomatopoických výrazů může být pro autora již spontánní a bezpříznakové, zatímco jindy může nést například znaky parodie, být cíleně exotizační, a tedy příznakové. Různé jazyky navíc často přejímají různé výrazy, překladatel se tedy nemůže spolehnout, že onomatopoeie vypůjčená z angličtiny do francouzštiny bude ve stejném tvaru srozumitelná také českému čtenáři. V některých případech lze pro překlad výpůjčky použít jinou, zdomácnělejší výpůjčku. Carmen Valero Garcés zastává názor, že obvykle je možno ponechat v originálním znění zvuky umělé, mechanické povahy, zatímco zvuky zvířecí a lidské, vyjadřující city a postoje by měly být do cílového jazyka převedeny.⁵³ Tato hypotéza je však založena na španělském materiálu, nemůžeme z ní tedy bez ověření vyvozovat závěry pro češtinu či francouzštinu.

Dle Kaindla lze onomatopoeie obecně rozdělit do dvou skupin podle stupně obvyklosti:⁵⁴

- *Conventionalized onomatopoeia* – k tomuto typu se řadí zažitě zvuky, zejména hlasy zvířat (např. „haf haf“, „mňau“, „kuku“), často také nálady a city (např. „brrr!“, „au!“, „fňuk!“, „jééé!“), některé mechanické zvuky (např. „cink“, „tik tak“, „bum“, „prásk“) – jelikož jsou tyto výrazy v češtině obvyklé, je vhodné je v překladu užívat (pokud to technická stránka dovolí), ponechání výchozí onomatopoeie je v těchto případech někdy vnímáno jako nežádoucí exotizace. Nutno podotknout, že francouzština si během své bohaté komiksové historie vypracovala celý komplexní systém zažitých onomatopoií, pro jehož jemné nuance čeština jen obtížně hledá ekvivalenty. Má-li překladatel plně pochopit význam originálu, musí

⁵² Carmen Valero Garcés přednesla hypotézu, že ke zdomácnění amerických onomatopoií v Evropě přispělo masové šíření amerických komiksů od šedesátých let minulého století. V té době ještě nebylo technicky možné nahradit texty zapracované do obrázků, tedy často právě zvukomalebné výrazy. Čtenáři proto byli zhusta konfrontováni s výpůjčkami z amerického originálu, které díky tomu postupně přešly do běžného úzu. (VALERO GARCÉS, Carmen. *Onomatopoeia and Unarticulated Language in the Translation and Production of Comic Books in Comics in...*, *op. cit.*, s. 239).

⁵³ *Ibid.*, s. 241.

⁵⁴ KAINDL, Klaus. *Comics... in Handbook...*, *op.cit.*, s. 39.

být s těmito zvyklostmi originálního jazyka detailně obeznámen. Teprve poté bude schopen najít adekvátní řešení pro cílový text.

- *Non-conventionalized onomatopoeia* – tento typ zvukomalebných slov vzniká volnou asociací čistě na základě autorovy imaginace a pro jeho překlad je tudíž obtížné stanovit pevná pravidla; domníváme se, že pokud je smysl onomatopoeie srozumitelný z originálního znění, je možno ponechat tyto výrazy beze změn, případně je pouze uzpůsobit české transkripci, je-li však význam originálu pro cílového čtenáře zastřený, měl by překladatel na základě asociace a vlastní kreativity vymyslet v cílovém jazyce řešení bližší domácímu úzu.

Jako jiný způsob dělení navrhuje Kaindl klasifikaci zvukomalebných slov na základě způsobu tvoření, ten by měl být následně v překladu zachován:

- *Description*: „Sound description uses the derivation of conventional word classes with an onomatopoeic meaning ("sigh", "sob", etc.)“⁵⁵ – tento způsob tvoření je velmi plodný především v angličtině a vzniklé výrazy se často objevují ve výše zmiňovaných výpůjčkách (jejich plnovýznamový slovesný původ je zde však již setřen). Tyto slovně-druhovité přesuny⁵⁶ jsou umožněny zejména méně rozvinutou slovesnou flexí v angličtině. Flektivnější francouzština tomuto postupu není tolik nakloněna, čeština mu, vzhledem k plné výslovnosti všech psaných hlásek, přeje ještě méně; rozhodně jej však zcela nevyklučují (např. ve francouzštině: „bizz!“ (zvuk políbení), v češtině: „polk!“ (polknutí)).
- *Imitation*: „Sound imitation creates new artificial words which, based on the sound qualities of vocals and consonants, creates onomatopoeia that fit the situation (e.g. roooooaaaaaar for a lion's roaring, drrrrrrrrring for the ringing of a telephone, etc.)“⁵⁷ – takto vytvořené výrazy jsou jak v českém, tak ve francouzském komiksu častější než první typ onomatopoií. Dávají větší prostor pro kreativitu autora i překladatele, ten by však neměl zapomínat, že onomatopoeie jsou transkribované zvuky a je tedy třeba se řídit výslovností, nikoliv psanou podobou výchozího textu. Při převodu je vhodné dbát na fonetickou přirozenost cílového

⁵⁵ KAINDL, Klaus. Comics... in *Handbook*..., *op.cit.*, s. 39.

⁵⁶ Stejný princip platí i v opačném směru – onomatopoeie jsou v angličtině podstatně častěji verbalizovány či substantivizovány.

⁵⁷ *Idem.*

jazyka a snažit se ji uplatnit v transkripci (např. francouzsky „bouhouhou!“ – česky „búúhúhú!“, příp. „búú-ú-ú!“ (pláč)).

Shrneme-li tedy předchozí poznámky týkající se zvukomalebných slov v komiksu, je možno říci, že překladatel z francouzštiny má v zásadě čtyři možnosti – ponechat onomatopoiu v původním znění; přizpůsobit ji domácí transkripci; přeložit ji do češtiny; nahradit ji více či méně zdomácnělou výpůjčkou z angličtiny. Pro jejich užití neexistují striktní pravidla, měl by však být zohledněn domácí úzus a cílová skupina čtenářů. Nemalou roli hrají také technické aspekty překladu.

Jak je patrné z předchozích stránek, každý typ jazykových prvků v komiksu klade na překladatele zvláštní nároky. Existují však překladatelské problémy, které jednotlivé typy textů přesahují. Na následujících řádcích rozvedeme ty nejčastější z nich.

II.2.2.3.2 Vybrané jazykové problémy překladu komiksu

II.2.2.3.2.1 Idiomy a obrazná vyjádření

Metafory a idiomatické výrazy jsou obecně jedním z nejčastějších úskalí, jež musí překladatel při své práci překonávat. Překladová obtížnost těchto jazykových prvků pramení z jejich základních charakteristik, které Jardim da Silva shrnuje následovně:

[...] les locutions [idiomatiques] sont, premièrement, des suites des mots dont le sens est imprévisible, parce que la somme pure et simple du sens des mots qui la composent ne résout pas le sens général de l'expression. Deuxièmement [...] les expressions ne respectent pas toujours les règles grammaticales [...]. Troisièmement, les expressions idiomatiques sont constituées d'usages dits *métaphoriques* (il vaudrait mieux parler d'emplois figurés), de là leur caractère parfois obscur ou opaque.⁵⁸

To vše příslušníkům jiné kultury znemožňuje spontánní porozumění pouze na základě znalosti gramatiky a příslušného lexika (např. „casser sa pipe“, „poser un lapin“). Důležitým rysem těchto výrazů je navíc v mnoha případech též kulturní zakotvenost, propojení s domácími reáliemi (např. „être un bleu“).

Idiomatickému výrazu výchozího jazyka může odpovídat stejná (např. francouzsky: „jeter de l'huile sur le feu“ – česky: „přilévat oleje do ohně“; francouzsky: „cinquième roue de la charette“ – česky: „páté kolo u vozu“) či podobná (např. francouzsky:

⁵⁸ JARDIM DA SILVA, Gabriela; PONGE, Robert. Les expressions idiomatiques et les difficultés de compréhension et de traduction du FLE in *Synergies* Brésil, 2012, č. 10, s. 118 [online]. Dostupné z <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil10/da_silva.pdf> [cit. 13. 4. 2013].

„n’écouter que d’une oreille“ – česky: „poslouchat na půl ucha“; francouzsky: „promettre monts et merveilles“ – česky: „slibovat hory doly“) formulace v jazyce cílovém, ovšem často se stává, že stejný význam nese slovní spojení zcela jiné (např. francouzsky: „passer comme une lettre à la poste“ – česky: „jít jako po másle“; francouzsky: „casser sa pipe“ – česky: „zaklepat bačkorama“), které v sobě odráží odlišné vidění světa a kulturní, sociální či jazyková specifika každého jazykového společenství. V některých případech dokonce v cílovém jazyce pro daný význam idiomatické vyjádření zcela chybí (např. francouzsky: „arriver comme un cheveu sur la soupe“ – česky: „přijít nevhod“) nebo patří do jiné vrstvy jazyka (např. francouzsky: „péter plus haut que son cul“ – česky: „mít nos nahoru“).

Překladatel musí být v první řadě velmi pozorným čtenářem, idiomatická a obrazná vyjádření ve výchozím díle rozeznat a pracovat s nimi jako s nedělitelnou překladovou jednotkou – nesmí se stát, že idiom bude omylem přeložený slovo od slova, pokud cílový jazyk doslovným ekvivalentem nedisponuje. Při převodu těchto výrazů by měl tedy překladatel porozumět výchozí konstrukci, což, jak už bylo řečeno, není vždy evidentní. Musí se též vypořádat s jejím převodem do cílového jazyka, a to nejlépe též prostřednictvím idiomu, tedy nikoliv explicitací či snad doslovným překladem, ale obrazným vyjádřením, které by odpovídalo stejné jazykové rovině a pokud možno bylo i syntakticky podobné (přirovnání za přirovnání apod.).

V komiksu je obtížnost překladu idiomů ještě znásobena, neboť autoři s oblibou využívají obraznosti těchto výrazů k propojení jazykové a výtvarné stránky díla. Velmi často se s tímto jevem setkáme zejména v humoristickém žánru, neboť kontrast zažitého slovního spojení a jeho „doslovné“ ilustrace produkuje komický efekt. Ovšem, jak jsme již zdůraznili výše, obrazná vyjádření se stejným či podobným významem si často na úrovni svých dílčích prvků naprosto neodpovídají, spojení slov s obrazem, který je neměnný, tedy může představovat skutečně nepřekonatelný problém. Zejména ve zmiňovaných humoristických komiksech, kde je zachování vazby vizuální a verbální složky často prvořadé pro udržení hlavní funkce žánru, tedy vtipnosti, si překladatel může dovolit poměrně velkou volnost výrazu a vytvořit i například vtip týkající se zcela jiné linky vyprávění či jiného obrazového prvku přítomného ve vinětě. Jediným imperativem je v těchto případech respektování konečného vyznění a smyslu příběhu. Typickou ukázkou takového postupu může být například komiks *Astérix – Le combat des chefs* (obr. 5) – druid Panoramix po ráně do hlavy ztratil paměť a musí si znovu vzpomenout na recept na zázračný lektvar, Asterix s Obelixem donutí jednoho z římských vojáků, aby sloužil jako

ochutnavač, recept se však stále nedaří najít a voják s každým novým pokusem mění barvu, čehož autoři využili k mnoha humorným narážkám prostřednictvím idiomů s tematikou barev, u nichž musela česká překladatelka vyvinout často velkou tvůrčí invenci (obr. 6).



Obrázek 5: *Astérix – Le combat des chefs*, s. 22



Obrázek 6: *Asterix – Souboj náčelníků*, s. 22

Někdy se také stává, že řeč postav probíhá místo textové podoby přímo v piktogramech explicitujících idiomatické výrazy. V těchto případech překladatel v podstatě nemá jinou možnost jak sdělení zachovat, než zapracovat vysvětlení do některé z nejbližších textových dialogových bublin nebo do poznámky pod čarou, případně se spolehnout na to, že nesrozumitelnost situace bude pro cílového čtenáře zdrojem absurdního humoru a ponechat piktogramy bez vysvětlení, k poslední zmíněné variantě by se však měl uchýlovat jen v opravdu krajních případech.

II.2.2.3.2.2 Slovní hříčky

Problematika slovních hříček se na úrovni propojenosti slova a obrazu často podobá právě zmíněným obtížím s převodem idiomatických spojení. Opět se tedy ukazuje, že tento

nedílný svazek je v komiksu naprosto určující a že překladatel musí pro pochopení celku zvolit jiný způsob četby než u literatury pouze psané, tedy nesoustředit se jen na propojení jednotlivých textových sdělení, ale též na vzájemnou návaznost ikonických a textových sdělení a ikonických sdělení mezi sebou, neboť, jak upozorňuje Celotti, obraz a slovo spolu v komiksu vzájemně komunikují:

C'est au moment où la rencontre entre l'image et le texte se transforme en une sorte de conversation qui les lie. C'est là un point critique pour qui traduit car si la liaison n'est pas saisie, le traducteur risque de créer une rupture dans l'enchaînement narratif.⁵⁹

Právě v případě slovních hříček je tento fakt velmi zřetelný – mnoho z nich je například založeno na principu „ozvěny“, kdy obraz využije homofonie či homonymie části repliky, která se v něm nachází a zafunguje tak přímo jako nedílný konstrukční prvek slovní hříčky (obr. 7 – „Gallo-pin!“ si pohrává zároveň s pravými a nepravými složeninami („gallo-romain“ vs. „gallo-pin“) a zároveň se zvukem úderu „pin“, jemuž odpovídá obrázek otřeseného k zemi sraženého Gala).



Obrázek 7: *Astérix – Le combat des chefs*, s. 1

Překladové obtíže spojené s existencí slovních hříček jsou velmi rozmanité a jejich podrobnější prostudování je nad možnosti této práce. Na tomto místě uvedeme tedy jen základní přehled typologie těchto jazykových jevů a několik poznámek k jejich užití a překladu v komiksu. Pro podrobnější studium dané problematiky odkazujeme na specializované publikace, jako například na studii Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*,⁶⁰ na jejímž základě jsme též vytvořili následující klasifikaci:⁶¹

⁵⁹ CELOTTI, Nadine. *Méditer sur ...*, op. cit., s. 6.

⁶⁰ HENRY, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

⁶¹ *Ibid.*, s.19–30.

Klasifikace slovních hříček na základě provedených jazykových operací				
opération (způsob tvoření)	princíp fungování	typy slovních hříček		příklad
ENCHAÎNEMENT (ná vaznost)	Důležitá je sousednost jednotlivých prvků a jejich vzájemný vztah. Fungují na principu porušení koherence známých řečnických figur jako např. opakování či řetězení.	fausse coordination		Ah, dit-il en riant et en portugais.
		enchaînement par homophonie		des messages, des mets sages, des massages
		enchaînement par écho		Tu parles, Charles.
		enchaînement par automatisme		Trois petits chats, chapeau de paille, paillason...
		charades à tiroirs		pour trouver la syllabe "tor" de Victor: mon second est employé des postes; c'est <i>tor</i> parce que <i>torréfacteur</i> (tor est facteur).
INCLUSION (zahrnutí)	Založeny na záměně či vkládání fonémů, písmen či slov.	permutation	anagramme	orange - onagre - organe
			palindrome	Elu par cette crapule. ; Amor-Roma
			contrepèterie	un sot pâle - un pot sale
			verlan	laisse béton (< laisse tomber)
		incorporation	acrostiche	příklady jsou velmi komplexní - v zásadě se jedná o (vertikální) rozmístění hlásek či slov na určitých místech textu, jejichž složením vznikne další sdělení (např. jméno autora)
			acronyme	počáteční písmena či slabiky po sobě následujících slov (horizontální rozmístění) skládají nový význam - Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta > RICERCAR
		interpolation	éléments parasitaires	argotické kódování - např. "javanais" (gros > graves)
			un terme introduit dans l'autre (mots-sandwichs; mots-valises)	mot sandwich: rajolivissant; mot-valise: famillionnaire
SUBSTITUTION (nahrazení)	Tento způsob slovních hříček je ve francouzštině i v češtině vůbec nejplodnější. Funguje na principu zaměnění jednotlivých prvků jazyka na základě homofonie (stejná výslovnost), homonymie (stejná psaná podoba i výslovnost), paronymie (podobná výslovnost), synonymie (stejný význam) či antonymie (opačný význam).	calembours sémiques (dvojsmysly)	opposition concrète/abstrait	Faire un mot d'esprit dont le Roi, lui-même, serait le sujet: "Le roi n'est pas un sujet".
			opposition sens propre /sens figuré	Colin montait, le nez sur les talons des deux filles. De jolis talons renforcés, en nylon clair.
			jeux sur les noms propres et leur motivation	Pistolet, tire toi! ("Pistolet" = vlastní jméno i pistole; "(se) tirer"= vystřelit i odejít)
			calembours synonymiques	des ficelles vocales (místo "des cordes vocales")
			calembours antonymiques	On lui <i>prête</i> du génie, mais il ne le <i>rend</i> jamais.

SUBSTITUTION (nahrazení)	Tento způsob slovních hříček je ve francouzštině i v češtině vůbec nejplodnější. Funguje na principu zaměnění jednotlivých prvků jazyka na základě homofonie (stejná výslovnost), homonymie (stejná psaná podoba i výslovnost), paronymie (podobná výslovnost), synonymie (stejný význam) či antonymie (opačný význam).	calembours phoniques	calembours homonymiques	Doux présent du présent.
			calembours homophoniques	la mer à boire - l'amer à boire
			calembours paronymiques (často vznikají novotvary)	traduttore, tradittore
		calembours complexes (kombinace sémických i fonických znaků v jedné slovní hříčce)		La mère rit de son arrondissement. (la mère rit - la mairie (homofonie); arrondissement = okrsek i zakulacení (polysémie))
		pataquès (slovní hříčka podobná paronymickému kalambúru, ale nezáměrná, mluvčí zároveň zaměňuje dvě existující slova, novotvary nevznikají)		un clavicule est un petit piano pour enfant
		charade (substituce fonetická a zároveň lexikální)		marâtre (spojení dvou segmentů jejichž homofona mají vlastní význam (mare + âtre) a zároveň ekvivalence na lexikální úrovni: "mare" = malá vodní plocha)

Tabulka 1: Klasifikace slovních hříček na základě provedených jazykových operací

Obecně komiksové médium svou formou přeje spíše kratším typům slovních hříček, například s akrostichy či šarádami se zde překladatel zřejmě setká jen zcela výjimečně. Naopak typické je užití všech myslitelných forem kalambúru.

Slovní hříčky mohou být pouze výrazem určité poetiky, hravosti, která má text oživit a upoutat čtenářovu pozornost, zároveň však, jak je patrné na předchozích příkladech, často bývají nositeli humoru. V komiksu, v němž je prostor pro text omezen, jsou oblíbeny mimo jiné i pro svou konciznost, neboť obecně pracují na principu implicitnosti a formální i výrazové zkratky. Tato „údernost“ je jednou z hlavních charakteristik slovních hříček, překladatel by ji měl mít při své práci stále na paměti a snažit se vyhnout nadbytečným parafrázím, které navíc zhusta vedou ke ztrátě vtipu. V případě komiksu brání opisné strategii často také technický problém nedostatku místa.

Právě omezený prostor vede komiksové tvůrce k častému užívání slovních hříček bez explicitního upozornění, uvedení výchozího výrazu či aluze. Tento způsob užití, který Henry označuje jako „calembour *in absentia*“⁶² (vs. „calembour *in praesentia*“ v případě opačném), klade na překladatele velmi vysoké nároky na rovině porozumění výchozímu jazyku. Na druhou stranu již zmiňované propojení textové a obrazové stránky komiksu může nezřídka sloužit jako klíč pro pochopení slovní hříčky, jež bývá často *in absentia*

⁶² HENRY, Jacqueline. *La traduction...*, op. cit., s. 28.

v samotném textu, ovšem *in praesentia* v kombinaci verbální a vizuální složky, což opět podtrhuje důležitost výše zmíněné komplexní četby komiksu při překladatelské práci.

Významnou roli hraje v těchto případech též podíl denotativní a konotativní složky v rámci slovní hříčky. Obecně sice tyto konstrukce již svou podstatou tíhnou ke konotativnosti, ovšem zároveň, a obzvláště při propojení s vizuální složkou, by překladatel neměl zapomínat „o čem je ve skutečnosti řeč“ a tedy zachovat i složku denotativní, skrze kterou dochází často k zapojení daného prvku do celku díla.

Dalším faktorem, který má velký vliv na překlad je kontextové zapracování slovních hříček. Úspěšné řešení tohoto překladatelského problému opět úzce souvisí s pečlivostí četby. Překladatel si musí uvědomit, zda byla slovní hříčka použita jen pro momentální oživení textu či zda je například stejný typ vyjadřování součástí idiolektu některé z postav. V prvním případě je často možno vybrat volnější překladové řešení, neboť hlavním cílem překladu bude zachování hravosti. V případě druhém má hříčka i způsob jejího tvoření větší váhu pro celkový charakter textu a je tedy třeba zároveň udržet případnou výrazovou či formální jednotu díla.

Shrňme-li tedy všechna zmíněná úskalí a přidáme-li k nim fakt, že slovní hříčky pracují přímo se zvukovou a formální stránkou jazykového materiálu, která je pro každý jazyk značně specifická, není překvapivé, že mnoho translatologů a lingvistů (Catford, Hagège, Yaguello...) zastává mínění, že slovní hříčky jsou ve své podstatě nepřeložitelné. Henry však tento názor vyvrací a zdůrazňuje, že překlad nespočívá v povrchové práci s jazykovým materiálem, s jednotlivými slovy, ale v práci s globálním smyslem textu:

[...] même si ça peut paraître paradoxal lorsque l'on parle de jeux de *mots*, comme dans toutes les autres situations de traduction, avant de proposer une reformulation en langue cible, il faut passer par une déverbalisation, c'est-à-dire comprendre et interpréter le *sens* de l'original. Et ce sens ne se limite pas au message, au contenu, qui serait souvent bien difficile à déterminer dans le cas des jeux de mots, mais s'étend, dans le cas des astuces verbales, jusqu'à leur rôle dans le texte, à leur effet sur le lecteur, aux allusions, etc. [...] Il est clair que dans cette optique des phases nécessaires de déverbalisation et de compréhension préalables à la réexpression en langue cible, seule la théorie interprétative de la traduction peut permettre d'affirmer que les jeux de mots sont traduisibles.⁶³

Materiál různých jazyků se od sebe sice liší, jejich fungování a účinky jsou však univerzální. Proto je za pomoci interpretativního překladového postupu možno přeložit také slovní hříčky.

⁶³ HENRY, Jacqueline. *La traduction...*, op. cit., s. 81.

Závěrem lze tedy říci, že překladatel by si měl uvědomit, zda je v daném kontextu důležitější forma či obsah slovní hříčky a (pokud nelze ve stejné míře zachovat obojí) na základě tohoto poznatku rozhodnout o doslovnějším či volnějším ekvivalentu. V případě komiksu by pak měl dbát také na ekvivalenci obrazovou. Překladatelské postupy v případě slovních hříček nelze nijak paušalizovat, vzhledem k nutnosti interpretace závisí jednotlivá řešení z velké části na kontextu a překladatelově vynalézavosti. Překladatel by se však měl vždy snažit slovní hříčky nějakým způsobem zachovat, zejména v případě, že jsou v komiksu funkční, jak tomu často bývá například u žánru humoristického. Pokud se na konkrétním místě nepodaří vhodný ekvivalent nalézt, je přípustné sáhnout ke kompenzaci na jiném místě textu a tím zachovat hravé vyznění díla jako celku.

II.2.2.3.3 Stratifikace jazyka

Zatímco dvě výše rozebírané skupiny jazykových aspektů překladu komiksu souvisely s charakteristicky těsným propojením verbální a vizuální složky, problematika stratifikace jazyka je spojena s jiným poměrně typickým znakem komiksu, a sice s jeho dialogičností.

Vzhledem k tomu, že, jak již bylo řečeno výše (viz s. 29), dialogové bubliny slouží k inscenování replik jakoby „v přímém přenosu“, snaží se autoři často o co největší přirozenost jazykového projevu, včetně zachycení substandardních jazykových prostředků. Na tento fakt ostatně upozorňuje také Thierry Groensteen:

Le *naturel*, voilà précisément une catégorie difficile à appréhender, s'agissant de la bande dessinée, dont les dialogues ont cette particularité de ressortir à la fois au registre de l'oral et à celui de l'écrit. J'ai observé autrefois, dans *Système de la bande dessinée* (p. 152), que cette « ambiguïté constitutive et irréductible [ouvrait] carrière à plusieurs options dans l'écriture des dialogues. Certains scénaristes jouent la carte de l'oralité, multipliant les effets de "parler naturel" (élisions, phrases incomplètes ou incorrectes, expressions familières ou triviales, transcription phonétique des accents prêtés aux personnages, etc.) », tandis qu'à l'inverse, un Jean-Claude Forest, par exemple, utilisait « quantité de parenthèses, de tirets, d'incidentes, qui appartiennent au registre de l'écrit ». Il incombe donc au traducteur d'apprécier le niveau de langue exact du texte original et de s'en rapprocher au plus près.⁶⁴

Při překladu mezi francouzštinou a češtinou představuje stratifikace jazyka problém především směrem k substandardu. Tyto obtíže jsou způsobeny jiným rozložením jazykových vrstev v obou jazycích – zatímco čeština vykazuje nejpatrnější rozdíly spíše na úrovni diatopické, tedy teritoriálně, francouzština disponuje mnohem širší paletou na

⁶⁴ GROENSTEEN, Thierry. *Traduire...*, *op.cit.*

úrovni diastratické, tedy v sociální rovině (slang, argot). Zmiňovaná odlišnost je způsobena především větší rozrůzněností frankofonní společnosti zapříčiněnou jak například vyšší mírou přistěhovalectví a s ním spojeným vytvářením sociálních rozdílů, tak jednoduše větším počtem mluvčích.

V českém jazykovém prostoru se sociální rozdíly projevují v mluvě podstatně méně. Na úrovni mluveného jazyka jsou v češtině nejběžnější dvě variety, a sice čeština hovorová, která je mluvenou variantou spisovného jazyka, a čeština obecná, jejíž definice je poněkud komplikovanější, neboť, jak vysvětluje Krčmová, ji lze považovat zároveň za interdialekt a zároveň za útvar nespisovného jazyka:

[...] termín [obecná čeština] má různou náplň podle doby užití, autora i podle toho, ke které jazykové rovině je vztažen, [...] zdánlivě přehledný model stratifikace je ve skutečnosti nepřesný, protože autoři nemusejí chápat užité termíny stejně. V lingvistickém smyslu je "obecná čeština" nespisovným útvarem buď interdialektické povahy, tedy stojícím na roveň málo stabilizovaným interdialektům středomoravskému, východomoravskému apod., nebo nespisovným útvarem s širší platností, který stojí v blízkosti spisovného jazyka, na jehož normu má prokazatelný vliv. "Čeština" v tomto druhém případě nevymezuje normu ve vztahu k teritoriu Čech (na rozdíl od prvního, užšího významu, a na rozdíl od termínu "česká nářečí", která jsou domovem v české kotlině a liší se od nářečí Moravy nebo Slezska), ale ve vztahu k češtině jako národnímu jazyku Čechů, Moravanů i (českých) Slezanů.⁶⁵

V naší práci budeme s pojmem „obecná čeština“ pracovat ve smyslu běžné, spontánní, kontaktní mluvy, ačkoliv si uvědomujeme, že v této roli vystupuje spíše v teritoriu Čech, což souvisí s jejím původem ve středočeském nářečí. V současné době je však situace taková, že obecná čeština ztrácí své nejvýraznější původní nářeční znaky a přibližuje se sféře spisovného jazyka, čili hovorové češtině, na niž má v mnoha případech citelný vliv.⁶⁶ Dochází tedy k částečnému prolínání těchto dvou vrstev jazyka a tím pádem k určitému rozostření stratifikace mluvenosti,⁶⁷ jež je navíc podporováno poměrně variabilní normou obou zmiňovaných forem (ačkoliv v poměru k dalším úrovním nespisovnosti je obecná čeština relativně stabilní, díky čemuž se také může všeobecně šířit). Právě kvůli živé normě je značně obtížné definovat charakteristické rysy obou variet. Podrobnější rozbor této otázky by překračoval možnosti naší práce, pro bližší seznámení

⁶⁵ KRČMOVÁ, Marie. *Stratifikace současné češtiny* [online]. Dostupné z <<http://www.phil.muni.cz/linguistica/art/krcmova/krc-012.pdf>> [cit. 19. 4. 2013].

⁶⁶ ČECHOVÁ, Marie; CHLOUPEK, Jan; KRČMOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997, s. 26.

⁶⁷ Tento jev není nikterak nový, již v roce 1955 upozornil Henry Kučera, že pro český hovor mezi lidmi z různých oblastí a vrstev je typické kolísání mezi tvary spisovnými a nespisovnými. (Cit. SGALL, Petr. *Čeština v běžném hovor*. [online]. Dostupné z <http://ufal.mff.cuni.cz/publications/year2002/sgall-mluvena_cestina.pdf> [cit. 20. 4. 2013]).

s problematikou mluvenosti tedy odkazujeme ke specializované literatuře.⁶⁸ V následujících tabulkách shrnujeme alespoň nejčastěji uváděné rysy hovorové (tab. 2) a obecné (tab. 3) češtiny – snažíme se tak vytvořit přehled nejzákladnějších znaků, jimiž překladatel do češtiny disponuje a mezi nimiž tedy může vybírat při hledání ekvivalentu pro převod rysů mluvenosti výchozího jazyka (předem však upozorňujeme, že se jedná jen o rámcový výčet, který rozhodně není vyčerpávající).

ZNAKY HOVOROVÉ ČEŠTINY			
rovina	jev		příklad
FONOLOGICKÁ	určitá volnost v kvantitě (tendence k vyrovnávání kvantity příbuzných slov či slovotvorných typů)		upřímný/upřímný; výjimečný/vyjímečný; lipový/lipový
	upřednostňování kratších forem dvojtvarů		líp (lépe); míň (méně); spíš (spíše)
	upřednostňování dvojtvarů podstatných jmen s <i>y/i</i>		pramínek (pramének), okýnko (okénko)
MORFOLOGICKÁ	podstatná jména	7. pád množného čísla mužského a středního rodu: kolísání koncovky <i>y(-i) / -ama</i>	zuby/zubama; koly/kolama
		vyrovnávání vzoru <i>kost</i> se vzorem <i>píseň</i>	nemocem/nemocím; na zdech/ na zdích; bez čtvrti/ bez čtvrtě
		mizí typ 6. pádu s koncovkou <i>-ice>-iku</i>	na rybníku (místo na rybníce)
		v 6. pádě množného čísla v případech možných variant <i>-ech/-ích/-ách</i> častěji koncovka <i>-ách</i>	botách (místo botech); kalhotách (místo kalhotech)
		v 1. pádě množného čísla životných jmen rodu mužského často koncovka <i>-i</i> (místo <i>-é</i>)	fotbalisti (místo fotbalisté); houslisti (místo houslisté); Angličani (místo Angličané)
	přídavná jména a zájmena	užívání tvarů ukazovacích zájmen ženského/mužského neživotného rodu i pro rod střední	ty děvčata (místo ta děvčata); ty jablka (místo ta jablka); ty kola (místo ta kola); ty auta (místo ta auta)
		tvar <i>ho</i> v nepředložkovém 4. pádě zájmen 3. osoby středního rodu (místo <i>jej</i>)	Viděl to město?- Viděl ho.; Dostal to kolo? - Dostal ho.
		po předložce s 2. pádem kolísání: <i>něj/něho</i>	vedle něj/ vedle něho; bez něj/ bez něho
		místo <i>týž/tentýž</i> užívání výrazu <i>ten samý</i>	Dostal ten samý úkol.
	slovesa	ve 3. osobě množného čísla minulého času se ve středním rodě užívá shoda s rodem ženským/mužským neživotným	Děvčata běhaly.; Jablka padaly.; Auta jezdily.
		v infinitivu většinou koncovky <i>-t</i> (<i>-ti, -cí</i> považovány za knižní)	dělat; utéct
		v 1. osobě jednotného čísla přítentu koncovka <i>-i > -u</i>	mažu, píšu, pracuju
		v 1. osobě množného čísla přítentu krácení koncovky <i>-eme > -em</i>	děkujem; půjdem; nesem
		ve 3. osobě množného čísla přítentu se šíří změna koncovky <i>-í > -ou</i>	mažou; píšou
		nerozlišují se tvary pro 3. osobu množného čísla u sloves na <i>-ím, -íš, -í > -í</i>	oni umí; oni se vrací; oni jí; oni ví; oni se nají
		změny souhláskových skupin (zjednodušování, vkládání samohlásek)	vemu (místo vezmu); připomenul (místo připomněl); zdvihnul (místo zdvihl)
		objevuje se měkčení v některých trpných přičestích	přinešen/přinesen; prošen / prosen; nahražen/ nahrazen
		číslovky	změna některých tvarů 2. pádu
	příslowce	ve 2. stupni někdy používány tvary 2. stupně příslušných přídavných jmen	lepší to neuměl (místo lépe to neuměl)

⁶⁸ Hlavními zdroji pro vytvoření našich tabulek byly, kromě již citované *Stylistiky současné češtiny*, také příručky *Čeština bez příkras* (HRONEK, Jiří; SGALL, Petr. *Čeština bez příkras*. Jinočany: H&H, 1992) a *Čeština jak ji znáte i neznáte* (ČMEJRKOVÁ, Světlá; DANEŠ, František; KRAUS, Jiří; SVOBODOVÁ, Ivana. *Čeština jak ji znáte i neznáte*. Praha: Academia, 1996). Otázky týkající se mluveného jazyka jsou však diskutovány mnoha dalšími lingvisty.

LEXIKÁLNÍ	konkrétnější - přímá pojmenování, častá přirovnání	(Co je to pomelo?) Vypadá to jako velký grep a chutná trochu jako pomeranč.
	antropocentrismus	To bylo o vlásek.; Mám to v malíčku.; Mám toho po krk.
	emocionálnost, spontánnost, zdvořilost	naštvat se ; hrůza!; zlatíčko; hotovka
	častější neologismy	esemeskovat; mejlovat
	výrazy a slovní spojení podporující kontaktovost jazyka, jeho fatickou funkci	představ si; vážně?; neříkej!; to bys nevěřil
	časté užívání desémantizovaných "vypávkových" slov	prostě; vlastně; jakoby; nicméně; jakože
SYNTAKTICKÁ	volnější stavba vět	
	užívání vedlejších vět místo přechodníků	
	kratší věty či souvětí	

Tabulka 2: Znaký hovorové češtiny

ZNAKY OBECNÉ ČEŠTINY			
rovina	jev		příklad
FONOLOGICKÁ	ráz bývá často vynechán (nedbalá výslovnost - v písmu se nijak neprojevuje)		
	samohláskové změny uvnitř slov i v koncovech: úžení é > í, ý; diftongizace í, ý > ej		mlíko (místo mléko); polívka (místo polévka); tejden (místo týden); vozejk (místo vozík); hezkýho (místo hezkého); malej (místo malý)
	na začátku slova nebo kořene samohláska: diftongizace ú > ou; vložení protetické hlásky o > vo		ouvoz (místo úvoz); vokno (místo okno)
	nedodržování kvantity - krácení samohlásek		nevím (místo nevím); říkám (místo říkám); není (místo není); tím (místo tím); domu (místo domů)
	zjednodušování některých souhláskových skupin, zejména na začátku slov: vžd-> d-; kt-> k-; jm-> m-; jd-> d-; js-> s- apod.		dyť (místo vždyť); kerý (místo který); méno (místo jméno); dou (místo jdou); sem (místo jsem); vemu (místo vezmu)
MORFOLOGICKÁ	podstatná jména	v 7. pádě množného čísla všech rodů: unifikace koncovek > -ama/-ema/-ma	s mužema (místo s muži); s pánama (místo s pány); se strojema (místo se stroji); s ženama (místo se ženami); s růžema (místo s růžemi); s kostma (místo s kostmi); s kuřatama (místo s kuřaty); se staveníma (místo se staveními)
		v 6. pádě množného čísla z možných variant upřednostňována koncovka -ách	o parníkách (místo o parnicích); o ptákách (místo o ptácích); o rukách (místo o rukou)
		v 1. pádě množného čísla mužského rodu životného: koncovky -i (místo -é) - ještě častěji, než v hovorové češtině	fotbalisti (místo fotbalisté); houslisti (místo houslisté); Angličani (místo Angličané)
		někdy místo 5. pádu užíván 1. pád	teta (místo teto); pane doktor (místo pane doktore); pane Novák (místo pane Nováku)
	přídavná jména	v 1. pádě množného čísla unifikace tvarů podle singuláru mužského rodu neživotného: -í/-é/-á > -ý	dobrý (místo dobří/dobré/dobrá); chudý (místo chudí/chudé/chudá); pěkný (místo pěkní/pěkné/pěkná)
		v 6. a 7. pádě jednotného čísla mužského a středního rodu: unifikace koncovek a krácení samohlásky -ým/-ém > -ym	po dobrým (místo po dobrém); s dobrým (s dobrým); o chytrým (místo o chytrém)
		v 7. pádě množného čísla všech rodů: unifikace koncovek > -ejma/-ima	s dobrejma (místo s dobrými); s jarníma (místo s jarními)
	zájmena	v 1. pádě množného čísla středního rodu a mužského rodu životného: ukazovací zájmeno uniformizace ti/ta > ty	tyto (místo tito/tato); ty (místo ti/ta); tyhle (místo tihle/tahle)
		v 7. pádě množného čísla: koncovka -mi > -ma	s nima (místo s nimi); s váma (místo s vámi), s těma (místo s těmi)
	slovesa	ve 3. osobě množného čísla přítomného: unifikace koncovek a krácení samohlásek -í/-ejí/-ají > -ej/-aj	prosej (místo prosí); dělaj (místo dělají); sázej (místo sázejí)
		příčestí minulého sloves na -nout: unifikace koncovek -nul/-l > -nul	říznul (místo řízl); ukradnul (místo ukradl)
		tvary pomocných sloves	sem/bysem (místo jsem/bych); si/bys/by si (místo jsi/bys); sme/bysme (místo jsme/bychom); ste/byste (místo jste/byste)

MORFOLOGICKÁ	slovesa	slovesa se souhláskovým kmenem ztrácí jeden ze dvou kmenů - unifikace s kmenem v paradigmatu převažujícím	můžu (místo mohu); můžou (místo mohou)
		v 1. osobě jednotného čísla přítomného času: unifikace koncovek -ji/-u > -u	pracuju (místo pracuji); kupuju (místo kupuji)
		ve 3. osobě množného čísla přítomného času: unifikace koncovek: -jí/-ou > -ou	pracujou (místo pracují); kupujou (místo kupují)
		v 1. osobě množného čísla přítomného času: krácení koncovek -eme> em	pracujem (místo pracujeme); kupujem (místo kupujeme)
		v infinitivu výhradně koncovek -t	řít (místo říci); moci (místo moci); utéct (místo utéci)
		příčestí minulého sloves I. třídy: v jednotném čísle krácení koncovek mužského rodu; v množném čísle unifikace koncovek -i/-y/-a > -i	ved (místo vedl); vlez (místo vlezl); vedli (místo vedly/vedla); vlezli (místo vlezly/vlezla)
	přísluvce	při stupňování někdy ve druhém stupni užívána apokopa -ji > -j (případně -jc)	rychlej/rychlejc (místo rychleji); pozděj/posdějc (místo později)
LEXIKÁLNÍ	krácení slov a univerbizace slovních spojení		kilák (místo kilometr); úča (místo učitelka); zbroják (místo zbrojní pas); občanka (místo občanský průkaz); kámoš (místo kamarád)
	slova přejatá (často z němčiny)		kastlík (místo schránka); ksicht (místo obličej); flaška (místo láhev); furt (místo pořád); fór (místo vtip)
	expresivní výrazy		frňák (místo nos); čumět (místo dívat se); zblbnout (místo splést); srab (místo strašpytel); nakecat (místo namluvit)
	v zásadě si obecná čeština vypůjčuje podle momentální potřeby lexikum ze všech vrstev jazyka, čímž se poměrně výrazně odlišuje od ostatních vrstev jazyka, které jsou méně dostupné		
SYNTAKTICKÁ	platí stejná pravidla jako pro výše uvedenou češtinu hovorovou		

Tabulka 3: Znamky obecné češtiny

Jak již bylo řečeno, francouzština je z pohledu jazykové diastratiky vybavena lépe než čeština. V jistém smyslu jsou si ale situace na úrovni mluvenosti v obou jazycích podobné, neboť, jak připomínají také Sgall a Hronek, mluvená francouzština (*langue parlée*) má s obecnou češtinou společné jak své centrální postavení a velký teritoriální rozsah, tak i nespisovnou povahu.⁶⁹ V následujícím přehledu uvádíme základní rysy mluvené francouzštiny,⁷⁰ tedy ty, s nimiž se překladatel nejčastěji setkává a k jejichž převedení si musí vystačit především s pomocí prostředků obecné a hovorové češtiny uvedených v předchozích souhrnech (viz tab. 2, tab. 3).

⁶⁹ HRONEK, Jiří; SGALL, Petr. *Čeština bez...*, op. cit., s. 14.

⁷⁰ Základním zdrojem pro vytvoření této tabulky nám byl přehled gramatiky *La norme linguistique et la langue parlée* (*La norme linguistique et la langue parlée* [online]. Dostupné z <<http://research.jyu.fi/grfile/580c16.html>> [cit. 20. 4. 2013]), který jsme doplňovali a ověřovali za pomoci příruček *Le français ordinaire* (GADET, Françoise. *Le français ordinaire*. Paris: Armand Colin, 1996) a *Approches de la langue parlée en français* (BLANCHE-BENVENISTE, Claire. *Approches de la langue parlée en français*. Gap Paris: Ophrys, 1997), stejně jako v případě mluvené češtiny se však této problematice věnuje mnoho dalších lingvistů.

ZNAKY LANGUE PARLÉE			
rovina	jev		příklad
FONOLOGICKÁ	nedbalá výslovnost - nemá ustálenou transkripci, psaná podoba v literatuře se tedy u různých autorů může lišit (často dokonce nejednotná i v rámci jednoho textu)	<p>stažené tvary (časté užívání apostrofu v transkripci, i v situaci, kde je redundantní):</p> <p>1) před souhláskou elize určitého členu a předmětového zájmena mužského rodu, ukazovacích a nesamostatných osobních zájmen</p> <p>2) před souhláskou <i>il/ils</i> > <i>i'/y'</i>; před samohláskou někdy <i>il</i> > <i>'l/'l'</i>; <i>ils</i> > <i>i'z / y'z</i></p> <p>3) před souhláskou <i>cet</i> (užíváno pro mužský rod)/<i>cette</i> > <i>c'te</i>; před samohláskou <i>cet/cette</i> > <i>c't'</i></p> <p>4) <i>c'est</i> též někdy redukováno na <i>c't'</i></p> <p>5) někdy před samohláskou elize <i>qui</i> > <i>qu'</i></p> <p>6) stažení hláskových skupin <i>e+souhláska+ui</i></p> <p>7) před samohláskou elize <i>tu</i> > <i>t'</i></p> <p>8) stažení <i>qu'est-ce que</i> > <i>qu'est-ce</i></p> <p>9) stažení <i>puis</i> > <i>pis</i></p> <p>10) ... a další stažené tvary, které však nejsou zaměnitelné či matoucí:</p> <p>např. <i>peut-être</i> > <i>p'têt'</i>; <i>déjà</i> > <i>d'jà</i>; <i>quelque chose</i> > <i>que'que chose</i>; někdy také <i>fais</i> > <i>f'</i></p>	<p>1) j'trouve (místo je trouve); l'patron (místo le patron); fallait pas l'dire (místo il ne fallait pas le dire); m'prévient plus (místo ne me prévient plus); c'machin (místo ce machin)</p> <p>2) i'dit/y'dit (místo il dit); y'z'ont dit (místo ils ont dit - redundantní apostrof po y); l'a pas parlé (místo il n'a pas parlé)</p> <p>3) c'te salade (místo cette salade); c'te salaud (místo ce salaud); c't'andouille (místo cette andouille); c't'abruti (místo cet abruti)</p> <p>4) c't'intéressant (místo c'est intéressant)</p> <p>5) ceux qu'étaient devant (místo ceux qui étaient devant)</p> <p>6) chuis/ch'uis (místo je suis); çui (místo celui); jui/j'ui (místo je lui)</p> <p>7) t'es où (místo tu es où)</p> <p>8) qu'est-ce t'as maigri ! (místo qu'est-ce que tu as maigri)</p> <p>9) Et pis c'est tout! (místo Et puis c'est tout!)</p> <p>10) P'têt' bin que oui, p'têt' bin que non... (místo Peut-être bien que oui, peut-être bien que non...); f'pas suer (místo ne me fais pas suer)</p>
		užívání z pro transkripci vázání ve výslovnosti, ať už gramatického, či nadbytečného, substandardního	y z'ont (místo ils ont); donne-moi-z'en (místo donne-moi en); z'y va (místo vas-y)
MORFOLOGICKÁ A SYNTAGMATICKÁ	členy	neurčitý člen v množném čísle zachovávan i před přídavným jménem v antepozici	T'as acheté des nouveaux rideaux. (místo Tu as acheté de nouveaux rideaux.).
		užívání dělivého členu <i>du</i> ve spojení s přídavným jménem namísto slovního spojení <i>quelque chose de + přídavné jméno</i>	Ce blabla m'intéresse pas, je veux du concret, du simple ! (místo Ce blabla ne m'intéresse pas, je veux quelque chose de concret, quelque chose de simple !)
	zájmena	vynechávání nesamostatného podmětového zájmena <i>il</i> v neosobních tvarech: ve spojení se slovesy <i>faire</i> a <i>falloir</i> (v jednoduchých časech); ve výrazu <i>il paraît que</i> a <i>il y a</i>	Fallait pas leur dire! (místo Il ne fallait pas leur dire!); Fait pas chaud, hein ? (místo Il ne fait pas chaud, hein?); Paraît qu'il en savait rien. (místo Il paraît qu'il n'en savait rien.); Alors là, y a un problème. (místo Alors là, il y a un problème.)
		v některých ustálených tvarech vynechávání nesamostatného podmětového zájmena <i>je</i>	Connais pas. (místo Je ne le connais pas.); Jamais vu. (místo Je ne l'ai jamais vu.); Sais pas. (místo Je ne sais pas.)
		vynechávání nesamostatného podmětového zájmena při dislokaci vpravo	M'énervé, cette pub ! (místo Elle m'énervé, cette pub!); Casse les pieds, ce machin ! (místo Il me casse les pieds, ce machin!)
		užívání kratšího tvaru zájmena: <i>ça</i> namísto <i>cela</i>	Ça m'intéresse pas. (místo Cela ne m'intéresse pas.)
		užívání zájmen <i>ce/ça</i> na místě neosobního <i>il</i>	Ça me semble pas normal qu'il reste là sans rien faire. (místo Il ne me semble pas normal qu'il reste là sans rien faire.); C'est difficile de trouver une place de parking. (místo Il est difficile de trouver une place de parking.)
		používání zájmena <i>ça</i> jako univerzálního odkazovacího zájmena (deiktika)	Regarde ta plaie au genou, ça saigne. Faut soigner ça. (místo Regarde ta plaie au genou, elle saigne. Il faut la soigner.)
		užívání příslovečných zájmen <i>y</i> a <i>en</i> pro odkazování na předmět nepřímý životný (místo předložky + samostatného osobního předmětového zájmena)	Tu penses à tes enfants ? Oui, j'y pense beaucoup. (místo Je pense beaucoup à eux.); C'est mon acteur préféré, j'en rêve la nuit ! (místo Je rêve de lui la nuit !)

MORFOLOGICKÁ A SYNTAGMATICKÁ	příslovce	používání některých přídavných jmen místo příslovčí (většinou expresivní význam)	Elle comprend dur dur! (místo Elle comprend difficilement!); Elle se la pète grave! (místo Elle se la pète beaucoup/trop.)
	slovesa	v záporných tvarech sloves systematicky vynechávána záporka <i>ne</i>	Il a pas mangé. (místo Il n'a pas mangé.); J'ai rien compris. (místo Je n'ai rien compris.); Elle sort jamais. (místo Elle ne sort jamais.)
		pro vyjádření 1. osoby množného čísla užíváno <i>on</i> + tvar 3. osoby jednotného čísla (shody zůstávají v množném čísle)	On va tous faire la fête et demain on sera crevés. (místo Nous allons tous faire la fête et demain nous serons crevés.)
		ve "vysvětlovacím" slovním spojení <i>c'est + jméno</i> při užití jména v množném čísle zůstává sloveso stále v singuláru	C'est qui, ces femmes en blanc? C'est des médecins? – Non c'est des infirmières. (místo Qui sont ces femmes en blanc? Ce sont des médecins? – Non ce sont des infirmières.)
		nedodržování shody s předmětem přímým v přítomném minulém u sloves s pomocným slovesem <i>avoir</i>	La chemise que t'as mis hier. (místo La chemise que t'as mise hier.); Les choses qu'il a dit. (místo Les choses qu'il a dites.)
LEXIKÁLNÍ	časté užívání lexika z registrů označovaných jako "familier", "argotique" či "populaire" (není však vyhrazeno pouze této varietě jazyka, příležitostně jej najdeme i v písmu; nelze říci, že by existovalo specifické lexikum pouze pro langue parlée, některé obraty však ve spisovném psaném projevu prakticky nejsou užívány - viz dále)		expresivní výrazy: <i>dingue</i> ; <i>taré</i> ; přejímky z jiných jazyků: <i>toubib</i> ; <i>bled</i> ; souk obecné výrazy: <i>machin</i> ; <i>bidule</i> ; <i>truc</i> ; obrazná vyjádření: <i>péter les plombs</i> ; <i>ça casse pas trois pattes à un canard</i>
	slovní obraty ve spisovném psaném projevu prakticky neužívané		en tout cas (v písmu: en tout état de cause, quoi qu'il en soit); quand même (v písmu: néanmoins/malgré cela); en plus (na začátku věty) (v písmu: de plus/en outre); et puis (v písmu: de surcroît/qui plus est); on dirait (v písmu: semble-t-il/à ce qu'il semble); il paraît (v písmu: c'est ce qu'on dit/ c'est ce qu'on entend dire); comme quoi (v písmu: autrement dit); vu que (v písmu: étant donné que); ce n'est pas que (v písmu: non que); ce qui fait que (v písmu: si bien que); pour pas que (v písmu: de peur que)
	univerzální slovní spojení užívaná ve více významech či nahrazující vícero slovních druhů	<i>comme ça</i> může nahrazovat: příslovce <i>ainsi</i> ; přídavné jméno <i>tel/ pareil</i> ; slovní spojení <i>de ce genre</i>	Parle pas comme ça! (místo ainsi); J'ai jamais vu un truc comme ça. (místo pareil); Je suis pas fait pour un boulot comme ça. (místo de ce genre)
		<i>pas mal</i> může nahrazovat: přídavné jméno; příslovce	Pas mal de boulot. (místo beaucoup de); Ça pourrait être pas mal. (místo bien)
	užívání některých příslovčí + <i>que</i> na začátku vět: <i>bien sûr + que</i> ; <i>peut-être + que</i> ; <i>évidemment + que</i>		Bien sûr que je t'aime! (v písmu: Tu sais bien que je t'aime.); Peut-être qu'on viendra. (v písmu: Nous viendrons peut-être.); Évidemment qu'il a raison. (v písmu: Il est évident qu'il a raison)
	časté užívání výrazů <i>si jamais</i> ; <i>au cas o ù</i> jako příslovčí s významem předpokladu, eventuality		Si jamais tu le vois, dis lui...; Donne-moi ton numéro, au cas où...
	časté užívání "vycpávkových" výrazů		Ben, alors...; Voilà, voilà...; Eh bin...
SYNTAKTICKÁ	neexistuje syntax specifická pouze pro langue parlée, některé prostředky jsou však v mluvené řeči extrémně časté		
	fokalizace	dislokace vpravo (na rozdíl od dislokace vlevo časté v písemném i mluveném projevu, se dislokace vpravo v psaném projevu téměř neužívá)	Tiens, je t'avais pas vu, toi.; Belle qu'elle est, cette fille, elle pourrait faire actrice.
		časté užívání vytýkacích konstrukcí <i>c'est...que...</i> ; <i>c'est de...</i> (tzv. phrases divées)	C'est de lui que je t'ai parlé.; De quoi on aurait besoin, c'est de se reposer.

SYNTAKTICKÁ	užití <i>il y a... qui...</i> na začátku věty jako uvozovací konstrukce		Y a ton pantalon qui est déchiré.; Il y en a qui sont jamais contents.
	tázací věty	nedodržování inverze v otázkách - přizpůsobování stavby otázek bezpříznakovému pořádku slov ve větě, tedy podle schématu SVO (podmět-přísudek- předmět) - odlišení od vět oznamovacích probíhá na intonační rovině	Tu viens ou tu viens pas?; Il a choisi qui ?; Il se passe quoi, ici ?
		přizpůsobování otázek schématu SVO pomocí různých variant konstrukce <i>est-ce</i>	Qui est-ce qui vient ? / Qui c'est qui vient ? / C'est qui qui vient ?
		zachovávání syntické stavby přímých otázek i v otázkách nepřímých	Je ne sais pas qui est-ce qui vient. (místo Je ne sais pas qui vient.)
	užívání univerzální vztažné spojky <i>que</i> (místo např. <i>dont</i> , <i>à qui</i> , <i>où</i>) + případně uzpůsobení větné stavby vztažných vět		C'est le livre que je te parlais l'autre jour. (místo <i>dont</i>); C'est celle que je suis avec. (místo <i>C'est celle avec qui je suis.</i>); Le magasin que je t'attendais devant. (místo Le magasin devant lequel je t'attendais.)

Tabulka 4: Znak *langue parlée*

Jak je patrné ze srovnání uvedených přehledových tabulek, rozdíly v projevech mluvenosti vycházejí ze samotného charakteru obou jazyků. V češtině, která dodržuje v podstatě fonetický pravopis a má složitější tvarosloví než francouzština, se mluvenost projevuje zejména na rovině fonologické a morfologické,⁷¹ zatímco ve francouzštině jsou fonologické znaky mluvenosti pocíťovány spíše jen jako uvolněnější výslovnost a v porovnání s češtinou se mluvenost projevuje více na rovině lexikální a z důvodu fixnějšího pořádku slov ve větě také na rovině syntaktické.

Dalším problematickým bodem jazykové stratifikace češtiny, který má zprostředkovaně vliv též na překlad, je fixace mluvené řeči v psané podobě. Jak už bylo řečeno, obě nejběžnější formy mluveného jazyka se navzájem částečně prostupují, ovšem ve vztahu k neutrální rovině spisovného jazyka, tedy k jeho psané formě, je toto prolínání podstatně omezenější. Vzhledem ke své striktnější kodifikaci je tato varieta mnohem uzavřenější změnám – rozdíl mezi psaným a mluveným jazykem je v češtině natolik markantní, že jej někteří lingvisté dokonce přirovnávají k diglosii.⁷² Užití prostředků mluveného jazyka (zejména obecné češtiny) v psaném projevu bývá stále pocíťováno jako silně příznakový prostředek literární stylizace.⁷³ Autoři se proto obecně vyhýbají systematickému užívání všech zmíněných charakteristik. Většinou dodávají svým dílům

⁷¹ SGALL, Petr. *Čeština v běžném...*, op. cit.

⁷² BERMEL, Neil. O tzv. české diglosii v současném světě in *Slovo a slovesnost*, roč. 71, č. 1, 2010. [online]. Dostupné z <http://www.shaf.ac.uk/polopoly_fs/1.126618!/file/Bermel-SaS-diglosie-separat.pdf> [cit. 20. 4. 2013].

⁷³ Ve spojitosti s tématem naší práce není bez zajímavosti, že obecná čeština jako způsob stylizace spontánního projevu bez lokálního a sociálního omezení začala do české literatury pronikat v 60. letech nejprve v překladech. (KRČMOVÁ, Marie. *Stratifikace...*, op. cit.)

pouze zdání mluvenosti více či méně častým užíváním některých daných znaků.⁷⁴ Jak je patrné z výzkumu provedeného Pavlou Hlaváčkovou, stejná situace platí i v současném českém autorském komiksu:

Lze říci, že výskyt obecněčeských jevů je vcelku pravidelný, na první pohled výrazný jen v některých typech textů a jen u některých autorů.

Obecně některé komiksy volí ryze spisovné vyjádření, které lze vysvětlit např. snahou působit výchovně na mládež. Spisovné vyjádření je vkládáno do promluv (především) autoritám (veřejným, politickým, ale tradičně rodinným). Obecně platí to, že spisovně hovoří autoritativní osoba. Nespisovně hovoří osoba méně vzdělaná nebo mladá či emocionálně vypjatá. V komiksech Generace nula má spisovná čeština hlavní postavení. Nespisovné prvky jsou řídké a doplňují text jako autonomní prostředek k vyjádření.⁷⁵

Čeští čtenáři jsou tedy obecně zvyklí vnímat v literatuře jako mluvený jazyk hybridní směsici psanosti a mluvenosti. Překladatel proto stojí před otázkou, zda se podřídí tomuto českému úzu a dopustit se tak toho, co Françoise Wuilmart nazývá „péché de nivellement“,⁷⁶ v ještě větší míře, než jak jej k tomu nutí již zmiňovaná omezenější paleta české diastratiky. Tato obtíž nastává ostatně nejen u jevů obecněčeských, ale v případě nespisovnosti obecně – při překladech z francouzštiny pak zejména na úrovni argotického vyjadřování (jako např. verlan), pro něž čeština většinou nemá ekvivalent, a na úrovni vulgarismů, které se ve francouzské běžné mluvě i v literatuře vyskytují podstatně častěji a jsou pocíťovány jako méně příznakové než v mluvě a literatuře české.

Na řešení tohoto dilematu neexistuje univerzální recept a v translatologických kruzích bývá toto téma často diskutováno jak z hlediska teorie, tak z hlediska kritiky překladu. Domníváme se, že v komiksu je, vzhledem k již zmíněné snaze o nezprostředkovanou inscenaci dialogů, užití prvků mluvenosti i pro české čtenáře přípustnější než v beletrii, takže při překladech komiksu z francouzštiny lze užívat vyšší míru nejen hovorových, ale zejména obecněčeských prvků, než v překladech beletrie, a tím se přiblížit frankofonní jazykové situaci (jak již bylo zmíněno výše, úroveň *langue parlée* odpovídá spíše obecné než hovorové češtině). Nemělo by ovšem docházet k výrazným výkyvům mezi vyššími a nižšími vrstvami jazyka (např. „s krásnejma ženami“) v jedné

⁷⁴ Nutno dodat, že ani ve francouzštině literatura nepodává dokonalou kopii autentické promluvy, i tam autoři spíše naznačují a dostupnými prostředky imitují reálnou komunikaci. Vzhledem k syntaktické a lexikální povaze mluvenosti se však substandardní jazykové prostředky objevují ve francouzských psaných textech podstatně častěji než v českých.

⁷⁵ HLAVÁČKOVÁ, Pavla. *Obecná čeština a její funkce v komiksu*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2011, s. 67. [online]. Dostupné z <<http://is.muni.cz/th/362951/?lang=en>> [cit. 20. 4. 2013].

⁷⁶ WUILMART, Françoise. Le péché de « nivellement » dans la traduction littéraire in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, roč. 52, č. 3, 2007, s. 391–400. [online]. Dostupné z <<http://id.erudit.org/iderudit/016726ar>> [cit. 20. 4. 2013].

replíce, pokud to styl originálu přímo nevyžaduje. Překladatel by také měl mít na paměti již zmiňovaný fakt, že morfologické a fonologické jevy jsou pro mluvenou češtinu mnohem relevantnější, než jevy lexikální a syntaktické, pro převedení mluvenosti by se tedy při své práci měl nejdříve opřít o tyto dvě roviny. Pokud se rozhodne i pro použití příznakového nespisovného lexika či syntaxe, měl by mu automaticky zároveň přizpůsobit jazyk na rovině morfonologické.

Konkrétní výběr jazykových prostředků se však bude vždy odvíjet především od kontextu daného díla. Tímto konstatováním se tedy vracíme k úvodní citaci z pera Thierryho Groensteena a jeho základnímu požadavku přirozenosti překladu, *le naturel*. Ta je ovšem exaktně nedefinovatelná, z čehož vyplývá, že překlad komiksu, stejně jako překlad beletrie, bude vždy do velké míry prací tvůrčí, závislou na osobnosti překladatele.

Dodejme pro úplnost, že problematika stratifikace jazyka se samozřejmě netýká jen prostředků mluvenosti a substandardu. Specifické obtíže se pojí i s překladem vysokého stylu, avšak propast mezi komiksovým a nekomiksovým literárním překladem není v tomto směru tak hluboká. Domníváme se, že v překladu nižších vrstev jazyka čeští překladatelé obecně váhají a chybují více než při převodu knižních jazykových prostředků. Jednou z příčin stávající situace je zřejmě také fakt, že zatímco vyšší styl je nedílnou součástí literární tradice v obou jazycích a v literárním překladu se s ním lze setkat poměrně často, substandardní vrstvy jazyka začaly do literatury pronikat relativně nedávno a jejich užití stále ještě není příliš běžné. Překladatelé tedy nedisponují dostatečně rozsáhlým korpusem originálních textů, na něž by mohli navazovat či z nichž by mohli čerpat příklady literární stylizace mluvenosti. V komiksových textech se přitom s prostředky nižšího stylu překladatel setkává velmi často. Naší snahou proto bylo tuto problematiku alespoň zhruba systematizovat a dodat tak (nejen) komiksovým překladatelům alespoň náznak jakéhosi vodítka. Právě z tohoto důvodu jsme zde dané problematice věnovali poměrně rozsáhlý prostor.

III HISTORICKÁ ČÁST

V tomto oddílu naší práce se budeme věnovat nejprve dějinám frankofonního a posléze českého komiksu. Naším cílem zde bude především objasnit rozdíly mezi čtenářským prostředím v České republice a ve frankofonních oblastech, které úzce souvisejí právě s tradicí a historií vydávání obrázkových příběhů. Ačkoliv toto téma se překladau zdánlivě přímo netýká, považujeme následující souhrn pro naši práci za nezbytný, neboť otázka recepce komiksu je pro překladatelskou práci v mnoha ohledech určující.

III.1 Historie frankofonního komiksu

III.1.1 Evropská scéna

Vedle Spojených států amerických a Japonska představuje dnes frankofonní Evropa jednu ze světových komiksových velmocí. Především belgo-francouzský komiks se úspěšně rozvíjí snad všemi myslitelnými směry. – Jen v roce 2012 vyšlo ve Francii a v Belgii dohromady 1 678 nových komiksových titulů domácí provenience, z nichž 78 bylo vydáno více než padesátitisícovým nákladem, přičemž nejprodávanější album (*Titeuf (tome 13)* – scénář i kresba: Zep (vl. jm. Philippe Chapuis)) dosáhlo dokonce nákladu milion výtisků. Nadto bylo publikováno 76 teoretických prací o devátém umění. Příznivci komiksu si mohli také vybrat ze 489 výstav a festivalů, které byly v tomto roce ve frankofonní Evropě uspořádány. Na nejvýznamnější z nich – Festival international de la bande dessinée ve francouzském Angoulême – se sjelo na 1 500 komiksových tvůrců z celého světa a navštívilo jej 215 000 návštěvníků.⁷⁷ K současnému úspěchu se ovšem evropský frankofonní komiks dopracoval dlouhým vývojem, během nějž si prožil i období mnohem méně příznivé. – Přiblížme si nyní jeho historii alespoň v hlavních bodech...

Zrod frankofonního komiksu v Evropě se tradičně datuje rokem 1835, kdy švýcarský učitel Rodolphe Töpffer vydal své první obrázkové album, *Histoire de M. Jabot*,

⁷⁷ Uvedená čísla jsme čerpali z každoročně publikované výroční statistiky ACBD (Association des critiques et journalistes de bande dessinée) (RATIER, Gilles. *Bilan 2012*. [online]. Dostupné z <<http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2012.html>> [cit. 27. 2. 2013]). V českém kontextu podobná statistika neexistuje, pro srovnání tedy nemáme k dispozici žádné údaje. Rozdíl v číslech by však byl propastný – napovídá tomu například fakt, že česká komiksová databáze, reprezentativní projekt shromažďující údaje o všech komiksech, které kdy byly v češtině publikovány (včetně překladů, reedic a časopiseckých vydání), uvádí k dnešnímu dni 4 733 komiksových titulů (ComicsDB [online]. Dostupné z <<http://comicsdb.cz/index.php>> [cit. 27. 2. 2013]). V Belgii a ve Francii přitom, podle výše zmiňované statistiky, vyšlo jen za loňský rok (2012) 5 565 komiksových alb (včetně překladů a reedic).

kteře se brzy začalo šířit a překládat v dalších evropských zemích. Töpfferův „vynález“ však měl své předchůdce – k úspěchu ve frankofonní Evropě mu napomohla zejména tamější obliba tzv. imagerie populaire – barvotiskových obrázků vyprávějících příběhy s historickými či mravokárnými náměty. Ve Francii byly prodávány podomními obchodníky a trhovci již od 15. století, svůj zlatý věk však prožívaly od roku 1800, kdy na nich postavil svou živnost Jean-Charles Pellerin, kreslíř a tiskař z francouzského městečka Épinal. Pellerinovy tisky, pro něž se podle místa vzniku vžil název „Images d'Épinal“, mohly být díky zprůmyslnění výroby prodávány velmi levně a zakrátko si mezi lidovými vrstvami získaly obrovskou popularitu. Jejich forma se postupně vytříbila a z jednoduché ilustrace doprovázené krátkým textem se brzy stala série obrázků ne nepodobná pozdějším Töpfferovým proto-komiksům:

Après avoir été composées d'images uniques, elles [les imprimées] se divisent progressivement en une succession de vignettes [...]. Le texte, divisé en blocs de quelques lignes placés sous chaque vignette, continue d'assumer l'essentiel de la narration, l'image étant généralement cantonnée dans une fonction strictement illustrative.⁷⁸

Sám Töpffer se inspiroval i britskou karikaturou, jež v tehdejším francouzském tisku neměla ekvivalent.⁷⁹ Jeho otec, Adam Töpffer, studoval kresbu přímo u anglických karikaturistů a syna s nově objevenými postupy obeznámil. Thierry Groensteen ve svém článku⁸⁰ připomíná i další zdroj, z něž „vynálezce“ frankofonního komiksu zjevně čerpal – příručku o divadelní řeči těla, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, sepsanou německým teatrologem Johannem Jacobem Engelem a ilustrovanou Henrym Siddonsem. V přemrštěných gestech hrdinů svých humorných příběhů (obr. 8) Töpffer často paroduje vážně míněné pózy herecké (obr. 9).

Herectví, a později zejména herectví filmové, bude i nadále s komiksem úzce spojováno. Film a komiks se ostatně již od dob svého vzniku navzájem ovlivňují, neboť oba představují určitý způsob obrazové narace.⁸¹

⁷⁸ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*. Paris: Flammarion, 2009, s. 18.

⁷⁹ Do Francie pronikla karikatura až přibližně v době, kdy Töpffer vydal svá první alba. Francouzská karikaturistická škola však záhy slavila velké úspěchy, vrcholu dosáhla za vlády Ludvíka Filipa (1830–1848) a Napoleona III. (1848–1852), kdy se, zejména díky týdeníku *La Caricature* (zal. 1830) a deníku *Charivari* (zal. 1832), stává plnohodnotnou formou politické žurnalistiky.

⁸⁰ GROENSTEEN, Thierry. *Le moment Töpffer déconstruit et reconstruit*. [online]. Dostupné z <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=2> [cit. 14. 12. 2012].

⁸¹ Jen pro zajímavost připomeňme, že v českém kontextu byly první komiksové příběhy označovány jako „cigaro filmy“. Josef Lada například vytvořil v roce 1940 pro *Nedělní České slovo* patnáctidílný seriál nazvaný *Velkofilm o králíčkovi*.



Obrázek 8: Viněta z Töpfferova alba *Histoire de M. Vieux-Bois*



Sublime adoration

Obrázek 9: Ilustrace Henryho Siddonse k dílu *Idées sur le geste et l'action théâtrale*

Proč je však za otce komiksu považován právě učitel ze Ženevy a ne například již výše zmiňovaný Pellerin a jeho „Images d'Épinal“? Odpověď na tuto otázku nám dává sám Töpffer v předmluvě ke svému prvnímu albu, *Histoire de M. Jabot*:

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte sans les dessins ne signifierait rien.⁸²

Teprve jeho příběhy splňovaly podmínku organického propojení textu a obrazu.

Töpffer viděl ve svém „vynálezu“ velké možnosti. Zastával názor, že kreslená literatura je zcela rovnocenná literatuře klasické a má také potenciálně stejně širokou žánrovou škálu:

L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots : c'est de la littérature. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement : c'est de la littérature en estampes.⁸³

Il est certain, que le genre est susceptible de donner des livres, des drames, des poèmes, tout comme un autre, à quelques égards mieux qu'un autre...⁸⁴

⁸² Cit. podle GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 17.

⁸³ Cit. podle MOUCHART, Benoît. *La bande dessinée: idées reçues*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2004, s. 21.

⁸⁴ Cit. podle GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 17.

Považoval komiks za natolik nosný, že se nespokojil pouze s jeho vytvářením, ale cítil potřebu uchopit nové médium rovněž vědecky. Sepsal na toto téma několik odborných článků a v roce 1845 dokonce knihu, nazvanou *Essai de physiognomonie*, z níž také pocházejí výše zmiňované citace. Díky tomuto textu se Töpffer stal i prvním teoretikem moderního komiksu a zároveň jeho obhájcem před dobovými pochybovači. Devátému umění se tudíž dostalo jisté „legitimizace“ již z úst jeho stvořitele, což často zdůrazňují též moderní teoretici komiksu, kteří, o více než 150 let později, vedou za uznání jeho plnohodnotnosti stále stejný boj.

V padesátých letech 19. století se vyrojilo množství „pirátských“ kopií Töpfferových alb. Sám autor sice ostře brojil proti jejich nízké ceně i umělecké úrovni, ovšem právě tato alba zároveň rozšířila popularitu nového média. Četní další tvůrci (např. Doré, Nadar, Forest) se inspirovali Töpfferovým způsobem vyprávění a vymýšleli vlastní humorné příběhy. Žádný z nich však neměl Töpfferova komického génia, ani jeho nadšení a víru v možnosti komiksu, a tak se ze specifického typu literatury stal komiks jen dalším z mnoha druhů karikatury.

Karikatuře se ovšem zejména v 80. a 90. letech dařilo výborně, mimo jiné také díky zákonu z 21. července 1881 povolujícímu ve Francii svobodu tisku. Žádné z mnoha vycházejících satirických periodik sice nebylo čistě komiksově zaměřené, nicméně proto-komiksy v nich dobře prospívaly. Vytvářeli je převážně umělci z bohémy „fin de siècle“, ⁸⁵ kteří zároveň pokoušeli i mnohé jiné uměny. Sekvenční tvorba se jejich přičiněním dočkala mnoha experimentů a stylové variability, dokonce se, jak připomíná Groensteen, její cesta opět zkrížila i s budoucím uměním filmovým:

[...] la bande dessinée fin de siècle est un creuset qui rassemble, dans une fusion créatrice, des arts visuels aussi divers que le cabaret, le music-hall, la pantomime, le cirque, les ombres chinoises et la photographie du mouvement, parmi d'autres expérimentations précinématographiques. ⁸⁶

Většina těchto příběhů se však odehrávala na jediné stránce, k obsáhlosti Töpfferových alb měly velmi daleko. Vzácně se jim ovšem podařilo překonat hranici jedné epizody a vznikl tak předchůdce komiksového seriálu. Oblíbeným tématem pro těchto

⁸⁵ Nejznámějším z těchto proto-komiksových tvůrců „fin de siècle“ byl Caran d'Ache (vl. jm. Emmanuel Poiré), který se proslavil obrázkovými příběhy beze slov, nežádka připomínajícími animované filmy (často je v tomto směru zmiňováno jeho dílko *Une vache qui regarde le train*). (GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit.)

⁸⁶ *Ibid.*, s. 23.

několik cyklů byla dobrodružství cestovatelská, nejlépe z putování kolem světa (*Voyage de M. Blandureau autour du monde* (1890–91), *Le Tour du monde d'un gamin de Paris* (1880)). Toto zaměření již předznamenává pozdější dobrodružství známých komiksových hrdinů (např. *Tintin*).

Ke skutečnému rozmachu komiksové tvorby dochází až na přelomu století, zejména díky ilustrovaným časopisům pro děti. Právě na stránkách jednoho z nich, nazvaného *Le Petit Français illustré*, publikoval své kreslené příběhy Christophe (vl. jm. Georges Colomb), autor, který ve své době způsobil skutečnou komiksovou revoluci, a to jednak velmi pečlivě propracovanými scénáři, a jednak zcela novým uchopením kresby. Jeho komiksová kariéra byla poměrně krátká (1889–1905), ovšem její význam pro vývoj frankofonního sekvenčního umění byl obrovský:

Christophe découvre, un peu avant le cinématographe (né en 1895), la plongée, le plan américain, le plan moyen et le premier plan, le travelling et le panoramique, les clairs-obscurs et les contre-jours, la profondeur de champ, le montage alterné et même la technique de la caméra subjective. À l'exception du gros plan et de la contre-plongée, il élabore les bases du langage des futurs arts du mouvement: cinéma, télévision et bande dessinée.⁸⁷

K jeho nejznámějším příběhům patří *La Famille Fenouillard* (1889). Čtenáři si Christophovy hrdiny zamilovali a dožadovali se pokračování jejich dobrodružství, proto roku 1893 vyslal autor svou kreslenou rodinu také na cestu kolem světa a vydal její příhody ve formě alba kopírujícího Töpfferův formát. Christophe se otevřeně přihlásil k Töpfferovu odkazu, v té době již pomalu upadajícímu v zapomnění, a tím přispěl k založení tradice frankofonního komiksu.

Úspěch kreslených příběhů v *Le Petit Français illustré* s sebou zároveň přinesl rozkvět dětského tisku kopírujícího stejný model, tak vzniká například *La Jeunesse illustrée* (zal. 1903), *Le Jeudi de la jeunesse* (zal. 1903), *L'Illustré* (zal. 1904), či *Les Belles images* (zal. 1904):

Par rapport aux « magasins » pour enfants [...] qui existaient au XIX^e siècle, la mutation est spectaculaire. Les histoires en images, inexistantes jusqu'au là, prennent d'un seul coup le pas sur les rubriques traditionnelles: contes, feuilletons, illustrations, jeux, rébus, etc.⁸⁸

Stoupající počet podobných titulů přinesl prostor pro nové autory, zároveň však velký úspěch kreslených příběhů pro děti zadusil jakékoliv jiné tendence v komiksové

⁸⁷ DENNI, Michel; MELLOTT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Les aventures de la BD*. Gallimard, 1996, s. 15.

⁸⁸ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 28.

tvorbě. Na počátku 20. století tak frankofonní komiks prožívá první skutečný boom, ale současně dochází k unifikaci komiksového modelu – stránka obsahuje většinou dvanáct stejně velkých panelů ve čtyřech řadách s textem pod obrázky. Navíc se komiks uzavírá do pomyslného „ghetta“ na stránkách dětských tiskovin. – Tento vývoj položil na mnoho následujících let rovnítko mezi komiks a kreslený časopisecký seriál pro děti. Samostatná sešitová vydání sice existovala, ale jejich hrdinové byli vždy nejprve vyzkoušeni v některém z mnoha periodik. Alba tedy vycházela převážně jen jako sbírky úspěšných časopiseckých epizod.

Komiksová alba v moderním slova smyslu začala být ve frankofonní Evropě publikována až nedlouho před první světovou válkou. V roce 1913 nakreslil Joseph Porphyre Pinchon podle Caumeryho (vl. jm. Maurice Languereau) scénáře samostatný sešit *L'Enfance de Bécassine*, v němž poodhalil čtenářům francouzského časopisu pro dívky, *La Semaine de Suzette*, mladá léta populární komiksové postavy, která se na stránkách tohoto periodika objevovala již od roku 1905. Album mělo představit život popletené služky Bécassine před prvním dílem oblíbeného seriálu a příhody v něm obsažené nebyly předběžně časopisecky vydány. Snahou autorů bylo vybudovat ucelený charakter s vyvíjejícím se životním příběhem, ne jen epizodní postavu. Podle Groensteena tak dali právě tyto dva tvůrci vzniknout prvnímu modernímu komiksovému cyklu:

*Bécassine peut être considérée comme la première vraie série de l'histoire de la BD française, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une succession d'épisodes mettant en scène le même personnage et donnant lieu à une collection d'albums.*⁸⁹

Bécassine byla však pro vývoj komiksu převratná již od svých počátků, neboť Pinchon se, jako jeden z mála kreslířů své doby, nezajímal pouze o kompozici jednotlivých panelů, ale také o kompozici strany jako celku – velmi rád si například pohrával se symetrií. Panely nerámoval a text rozmisťoval na stránce nepravidelně tak, aby to vyhovovalo uspořádání kresby. Jako první také využíval „zoom efektu“. Tyto nové narativní postupy byly posléze přejaty mnoha jinými kreslíři.

Přibližně ve stejné době jako *Bécassine* se objevuje i další inovativní kreslený cyklus – od dubna 1908 začínají v týdeníku *L'Épatant* vycházet humorné příběhy tří podvodníků, *Les Pieds Nickelés*. Jejich autor, Louis Forton, jako první v evropském frankofonním komiksu umisťuje promluvy postav systematicky do bublin, ačkoliv průvodní text pod panely stále ještě zůstává. Forton uvádí na evropskou komiksovou scénu

⁸⁹ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 33.

také další prvky moderního komiksu – v premiéře představí například tzv. *sonorisation graphique*, tedy zvuky a ruchy vepsané do obrázků (troubení, chrápání, zvonění, rány...), experimentuje také s úhly pohledu, výřezy a hloubkou obrazového pole.

Směle nastartovaný progresivní vývoj devátého umění však zanedlouho podlehl síle dějin. Během první světové války je kvůli nedostatku papíru zastaveno vydávání některých periodik, jiná jsou nucena alespoň zmenšit svůj formát. Tato omezení byla definitivně zrušena až v roce 1921 a komiksu rozhodně neprospívala. V kreslených příbězích výjimečně vycházejících i během hubených válečných let uvolnila inovace prostor ideologii a komiks se stal především nástrojem tiskové propagandy – *Les Pieds Nickelés* například odcházejí na frontu „bouffer du boche“.⁹⁰

V meziválečném období sekvenční tvorba navazuje na přerušovaný rozvoj z let předválečných. Zůstává i nadále dětským čtivem, ovšem na formální rovině dochází k dalšímu posunu kupředu. Ve Francii v této době na poli komiksu dominuje Alain Saint-Ogan – autor mnoha kreslených hrdinů, z nichž nejvýraznějšími a nejznámějšími zůstávají *Zig et Puce*, dva chlapci, kteří vyrazí na dobrodružnou cestu do Ameriky, v jejímž průběhu se k nim přidá ještě tučňák Alfred. Zig a Puce se poprvé objevili v roce 1925 na stránkách nedělní přílohy deníku *Excelsior*, vycházející pod názvem *Dimanche-Illustré*. Původně měli pouze vyplnit mezeru v dodávce amerických překladových komiksů, ovšem záhy si vydobyli velkou oblíbenost a usídlili se v příloze dlouhodobě. Textová složka kreslených příběhů zaoceánské provenience se striktně omezovala na dialogové bubliny a *Dimanche-Illustré*, na rozdíl od konkurenčních periodik, která uzpůsobovala americké seriály evropskému modelu s textem pod obrázky, původní grafické uspořádání dodržoval. V rámci zachování formální jednoty vytvořil tedy Saint-Ogan svůj seriál v americkém stylu, s textem výhradně v bublinách. Jak připomíná Groensteen, *Zig et Puce* tak v podstatě mimoděk způsobili obrat frankofonní Evropy směrem k modernímu pojetí komiksu:

Zig et Puce est donc, non pas la première bande dessinée française à abandonner la légende d'accompagnement au profit du phylactère, mais la première série de ce type à connaître le succès. Son influence sera déterminante sur l'évolution progressive des éditeurs et dessinateurs francophones vers une forme moderne de narration, intégrant le texte dans l'image.⁹¹

⁹⁰ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 37.

⁹¹ *Idem*.

Saint-Oganovi kreslení hrdinové jsou pro vývoj devátého umění ve Francii revolučním počinem také z jiného důvodu. – Kolem seriálu byla vybudována komplexní marketingová strategie, díky níž se dařilo rozšiřovat popularitu komiksu i za hranice cílové skupiny čtenářů,⁹² v rámci propagace byl komiks rovněž poprvé využit jako intertext pro jiné umělecké žánry, což detailně popisuje např. Denni (et al.):

Cinéma, théâtre, music-hall, disques, jeux... s'emparent des héros, donnant naissance à un nouveau mode d'exploitation : les produits dérivés. Les figurines des personnages de Zig et Puce et de leur pingouin Alfred sont popularisées par des stars comme Mistinguett, Joséphine Baker, Lindberg, Harry Baur, Lanvin, etc. Alfred supplante même ses compagnons en devenant fétiche du président de la République, Gaston Doumergue.⁹³

Mezi válkami na scénu premiérově vstupuje též dosud opomíjený belgický komiks. Jeho „entrée“ je poněkud pozdní, zato však velkolepé. Na stránkách *Le Petit Vingtième*, dětské přílohy katolického deníku *Le XX^e siècle*, započal 10. ledna 1929 své putování mladý reportér *Tintin*, jehož tvůrcem byl bruselský kreslíř a scénárista Hergé (vl. jm. Georges Remi). Tento autor si záhy získal přízeň čtenářů v celé Evropě, a to nejen zajímavě vystavěnými příběhy, ale také snadno čitelným grafickým stylem, který dovedl k dokonalosti již roku 1934, v pátém Tintinově albu, *Le Lotus Bleu*. Hergé se stal na mnoho následujících let vzorem pro četné frankofonní tvůrce a jeho „ligne claire“,⁹⁴ čistá linka, dala jméno celé jedné pozdější generaci belgické komiksové školy.

Navzdory výše zmiňovanému progresivnímu vývoji jsou však meziválečná léta, zejména pak léta třicátá, obdobím pro evropský frankofonní komiks značně rozporuplným. Díky několika velkým osobnostem byl učiněn posun směrem k modernímu sekvenčnímu umění, zároveň však poválečné uvolnění trhu otevřelo prostor pro kreslené seriály, které svou pochybnou kvalitou k legitimizaci komiksu jako umělecké formy rozhodně nepřispívaly. Jednalo se především o nápodoby úspěšných domácích i zahraničních modelů, přinášející nenáročnou zábavu bez špetky tvůrčí autorské invence.

Dětská ilustrovaná literatura ovšem již od doby svého vzniku zastávala hlavně funkci výchovnou, s cílem předávat „nevědomým“ čtenářům morální hodnoty a podporovat práci rodičů a učitelů. Není proto divu, že nově vznikající brakové tiskoviny

⁹² Největší slávy na tomto poli dosáhl díky své graficky čisté siluetě tučňák Alfred, jenž zůstal v paměti francouzské společnosti natolik zapsán jako emblematická komiksová postava, že byl v roce 1974 dokonce zvolen symbolem rodícího se mezinárodního komiksového festivalu v Angoulême.

⁹³ DENNI, Michel; MELLOTT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Les aventures..., op.cit.*, s. 34–35.

⁹⁴ Blíže o vzniku tohoto označení viz s. 70.

vzbuzovaly, zejména v řadách pedagogů, značnou nevoli. Groensteen shrnuje hlavní body jejich kritiky následovně:

Leurs critiques sont toujours les mêmes : les bandes dessinées sont laides, mal écrites et truffées de fautes d'orthographe ; elles font une part trop belle à la violence et à l'érotisme ; enfin, elles font perdre à l'enfant le sens de la réalité en lui présentant comme vrais des êtres et des mondes de pure imagination.⁹⁵

Další zapálené odpůrce našly kreslené seriály mezi členy katolické církve, pro niž znamenalo šíření této pokleslé literatury jen další důkaz, že oddělení školy od církve roku 1905 bylo tragickým omylem vedoucím nevyhnutelně k ztracení dětských duší. Groensteen cituje v této souvislosti několik rozohněných dobových kritiků, mezi nimi například člena Comité catholique, André Balsena:

[...] la littérature enfantine tue autant d'âmes que l'école athée. [...] De l'issue de la lutte dépendent l'avenir de la jeunesse, de la France et de la chrétienté, le salut des âmes enfantines.⁹⁶

Tyto nepřátelské hlasy značně zesílily poté, co na evropský trh začaly masově proudit komiksy z USA. K popularizaci zaoceánské produkce přispěla především agentura Opera Mundi založená roku 1928 v Paříži maďarským emigrantem Paulem Winklerem. Tomu se podařilo získat výhradní právo pro francouzská vydání komiksů vycházejících pod hlavičkou King Features Syndicates (KFS), nejvýznamnějšího z tehdejších amerických „Syndicates“.⁹⁷ Když se ukázalo, že existující francouzská periodika nejsou moderním americkým kresleným příběhům příliš nakloněna, rozhodl se Winkler založit vlastní komiksový časopis. – Tak se v roce 1934 zrodil týdeník *Le Journal de Mickey*, první frankofonní periodikum obsahující výhradně „bandes dessinées à bulles“. Na čtenáře zapůsobil zářivými barvami, pečlivou úpravou, velkým formátem a svižnými příběhy jako zjevení a, jak připomínají Mellot a Moliterni, jeho úspěch byl okamžitý:

Pour reprendre une phrase désormais historique, l'apparition du *Journal de Mickey*, le 21 octobre 1934, fit l'effet d'un « coup de tonnerre dans un ciel bleu »... À cette date, les illustrés pour enfants ronronnent depuis bientôt trente ans, proposant des récits plutôt fades aux couleurs ternes : *L'Épatant*, *Le Petit Illustré*, *Les Belles Images*, tiennent le haut du pavé sans jamais surprendre. Aussi peut-on imaginer le regard éberlué des enfants devant *Le Journal du Mickey* que produit Paul Winkler, huit pages de grand format, proposant les étourdissantes

⁹⁵ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 47.

⁹⁶ Cit. podle *Idem*.

⁹⁷ O fenoménu těchto amerických agentur sdružujících komiksové tvůrce se blíže zmíníme v souvislosti s historií kanadského komiksu (viz s. 77).

aventures de Mickey lui-même, celles de *Jim la Jungle* (Alex Raymond) et tant d'autres ! Les productions américaines envahissent alors la France.⁹⁸

Obrovská obliba Winklerova časopisu přivedla na francouzský trh mnohé další podobné tiskoviny.⁹⁹ Stejný model převzala také Belgie, kde 21. dubna 1938 vychází první číslo budoucí komiksové legendy, *Le Journal de Spirou*, jeho zlatá éra je však ještě daleko, prozatím v něm většinu prostoru okupuje americká produkce. Zastaralá domácí periodika se se zaoceánskou konkurencí vyrovnávají jen velmi obtížně. Nejlépe se dařilo odolávat katolickému (*Coeurs vaillants*) a komunistickému (*Mon Camarade*) obrázkovému tisku, který díky oddělené distribuční síti zaznamenal odliv čtenářů spíše okrajově.

Utlačovaní domácí autoři se proti nastalé situaci začínají hlasitě bouřit zejména prostřednictvím tisku a jejich odborové organizace se již od roku 1936 dožadují ochranných opatření omezujících přístup amerických komiksů na evropský trh. Na svou stranu se jim podaří získat dokonce tehdejšího francouzského ministra školství, Jeana Zaye, který se jejich zájmy snaží prosadit u svých kolegů zabývajících se mezinárodním obchodem. Pod tlakem nadcházejících světových událostí však věc zůstane prozatím nedořešená.

Po obsazení Paříže Němci roku 1940 se komiksoví nakladatelé hromadně přesouvají do svobodné zóny, i tam však bojují o přežití a většina z nich podlehne nejpozději do roku 1943 tíživé ekonomické situaci, válečnému nedostatku papíru a represím ze strany vichystického režimu (připomeňme, že mnozí vydavatelé, včetně samotného Winklera, byli přistěhovalci, často i židovského původu). Nejdéle se udržel *Le Journal de Mickey*, roku 1944 však zaniká i on. Ve snaze o zaplnění uprázdněné pozice na trhu jsou v průběhu války na obou stranách demarkační linie zakládány nové kreslené časopisy. Některé z nich jeví určitou snahu o neutralitu, ale převážně se jedná o tiskoviny více či méně otevřeně nacionalistického, pro-vichystického ražení. Nejvýznamějším z nich je nacistickou ideologií prostoupený komiksový dvouměsíčník *Le Téméraire*, který se roku 1943 zrodil v okupované zóně a na dva následující roky v podstatě získal monopol na kreslenou produkci.

⁹⁸ MELLOTT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Chronologie de la bande dessinée*. Paris: Frammarion, 1996, s. 67.

⁹⁹ Sám Winkler začal publikovat dětské časopisy *Robinson* (zal. 1936) a *Hop-là!* (zal. 1937); novými významnými hráči na trhu s překlady amerických komiksů se stala také dvě italo-francouzská vydavatelství: Librairie Moderne d'Ettore Carozzo s tituly *Jumbo* (zal. 1934) a *Aventures* (zal. 1936) a Éditions Mondiales de Cino Del Duca stojící u zrodu *Hurrah!* (zal. 1935) a *L'Aventureux* (zal. 1936).

Konec války a s ním zánik propagandistických dětských tiskovin představoval pro nakladatele silný impulz. Bez ohledu na materiální nedostatky poválečného hospodářství zaznamenala koncem čtyřicátých let komiksová produkce nový boom – mezi lety 1946–49 vzniklo ve Francii na třicet zcela nových obrázkových časopisů a renesance došlo také mnoho periodik nuceně umlčených válkou (např. *L'Épatant*, *Cœurs vaillants*, *Semaine de Suzette*). Tato vlna vydavatelského nadšení však vedla k přesycení trhu a roku 1950 se tak dočkala jen necelá polovina titulů. Lépe si v tomto směru vedly obnovené předválečné časopisy, jež mohly stavět na určité tradici a čtenářské oblibě.

Z nově vzniknuvších periodik si pozornost vydobily především *Coq Hardi* a *Vaillant*. Oba se zrodily z odboje a nesly tedy jistý morální kredit, který našel odezvu ve válkou rozložené společnosti pokoušející se znovu si vybudovat žebříček hodnot. Denni (et al.) připomíná, že u zrodu těchto časopisů stála v podstatě ideologická hnutí odboje a komunismu:

[...] la production française parvient à une impressionnante reprise avec deux journaux de qualité: *Coq Hardi* et *Vaillant*. Le premier, dirigé par Marijac, très imprégné par l'esprit de la Résistance [...]. Le second, dans la mouvance du parti communiste [...].¹⁰⁰

Ani jeden z nich samozřejmě nemůže tyto kořeny zapřít, nicméně za svůj úspěch nevdechí politickým myšlenkám, nýbrž poutavým, kvalitně nakresleným a dobře vystavěným příběhům předávajícím bez planého moralizování hodnoty obecně lidské, jako jsou čest, odvaha, pracovitost, pomoc druhým či boj proti předsudkům.

Pro *Coq Hardi* vytvořil dlouhou řadu takových komiksů¹⁰¹ jeho zakladatel Marijac (vl. jm. Jacques Dumas), autor, který se nesmazatelně zapsal do dějin frankofonního devátého umění. Když si uvědomil, že jeho vypravěčská fantazie dalece přesahuje jeho časové i kreslířské kapacity, rozhodl se soustředit se nadále pouze na sepisování scénářů a jejich výtvarnou realizaci svěřit jiným. Stal se tak prvním významným profesionálním komiksovým scénáristou ve frankofonní Evropě a zároveň položil základ novému trendu. V souvislosti s tímto důležitým posunem jej zmiňuje také Groensteen:

¹⁰⁰ DENNI, Michel; MELLOTT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Les aventures...*, op.cit., s. 56 – 57.

¹⁰¹ K nejznámějším patří humorný seriál o třech vynalézavých záškodnících, *Trois mousquetaires du maquis*, vytvořený původně pro odbojový časopis *Le Corbeau Déchaîné* taktéž založený Marijacem. Autor mohl náměty pro tento komiks čerpat z vlastních zkušeností, neboť se po útěku z německého vězení do odbojového hnutí sám aktivně zapojil. Z dalších Marijacových velmi úspěšných děl vycházejících v *Coq Hardi* jmenujme např. *Poncho Libertas* (kresba: Etienne Le Rallic), *Capitaine Fantôme* (kresba: Raymond Cazanave), *Sitting Bull* (kresba: Dut (vl. jm. Pierre Dutertre)), *Roland prince des bois* (kresba: Kline (vl. jm. Roger Chevallier)).

Les années 1940 et 1950 voient aussi la professionnalisation des scénaristes. Les Jaboune et Caumery d'avant-guerre pratiquaient l'écriture de bandes dessinées en dilettantes et n'entretenaient chacun qu'une collaboration exclusive avec un dessinateur. C'est après la guerre qu'apparaît la figure du scénariste prolifique et polyvalent, qu'incarne exemplairement Marijac.¹⁰²

Ratier připomíná, že Marijacovým přičiněním se nezměnil jen přístup k tvorbě komiksu, ale rovněž náhled na komiks ze strany vydavatelské obce – obrázkové příběhy začaly díky němu po téměř půl století izolace pomalu opouštět „ghetto“ dětského tisku:

Alors que la grande presse est plutôt réticente envers la BD, il [Marijac] réussit à placer une adaptation des „Misérables“ de Victor Hugo dans *France Soir*. Cette bande dessinée inaugure un genre nouveau que l'on ne retrouve pratiquement que dans la grande presse: la bande quotidienne avec roman sous l'image. [...]

À la fin des années 40, la grande presse finit par s'ouvrir un peu plus à la BD grâce, entre autres, aux tentatives de Marijac.¹⁰³

Ve francouzském denním tisku se na rozdíl od belgických novin, které byly vůči komiksu o poznání vstřícnější, kreslené přílohy až do druhé poloviny čtyřicátých let prakticky neobjevovaly.¹⁰⁴ Určitý prostor jim začal být věnován teprve v poválečných letech právě díky osobnostem Marijacova formátu. Komiks zvyšoval prodejnost tiskovin, což vydavatelskou činnost patřičně povzbuzovalo.

Většina deníků se spoléhala výhradně na dodávky komiksů ze specializovaných agentur. Při některých novinových titulech však vznikla samostatná autorská základna a vydávání komiksů se v nich řídilo promyšlenou politikou. Velmi aktivní byl v této oblasti večerník *France-Soir*, v němž dostávaly dosud nebývalý prostor ženské kreslené hrdinky (*13, rue de l'Espoir* (scénář: Jean Gall, François Gall, kresba: Paul Gillon); *Arabelle* (scénář i kresba: Jean Ache (vl. jm. Jean Huet))). Velkou službu mnoha generacím komiksových čtenářů prokázal také deník *L'Humanité*, jenž rozvinul spolupráci s José Cabrero Arnalem z výše zmíněného časopisu *Vaillant*. Z tohoto spojení se roku 1948 zrodila budoucí komiksová legenda – *Pif le chien*,¹⁰⁵ jehož příběhy vycházely na stránkách *L'Humanité* ve formě denních stripů. Komiks v této podobě byl typický pro americký trh, ve Francii šlo o novinku.

¹⁰² GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 70.

¹⁰³ RATIER, Gilles. *Avant la case: Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*. Bordeaux: Sangam, 2005, s. 36–37.

¹⁰⁴ Jedinou (ovšem významnou) výjimkou byla nedělní příloha deníku *Excelsior* vycházející pod titulem *Dimanche-Illustré*, o níž jsme se zmiňovali v souvislosti s tvorbou Alaina Saint-Ogana (viz s. 57).

¹⁰⁵ Populární kreslený psík se roku 1952 přesunul do autorova domovského *Vaillantu*, pro nějž se stal natolik emblematickou figurkou, že periodikum roku 1965 změnilo svůj titul na *Vaillant, le Journal de Pif*. Roku 1969 se svého původního názvu vzdalo úplně a stal se z něj *Pif-Gadget*.

Uvědomíme-li si širší dobové souvislosti, je zajímavé, že se obrázkové příběhy v denním tisku, tak říkajíc na „americký způsob“, začaly objevovat v době silných protiamerických nálad ve francouzské společnosti. Antiamerikanismus se ve Francii poněkud paradoxně rozvinul v poválečných letech, tedy poté, co Spojené státy velkou měrou napomohly k vyřešení válečného konfliktu a v době, kdy ekonomika celé země stála na finanční pomoci z Marshallova plánu. Zdánlivě tedy byly vytvořeny ideální socioekonomické podmínky pro amerikanizaci francouzské kultury a šíření zaoceánské kulturní produkce, jejímž typickým zástupcem byl kromě hollywoodských filmů právě komiks. Ve skutečnosti však došlo k opětovnému rozdmýchání kulturního protekcionismu a averze vůči komiksu,¹⁰⁶ které započaly již v meziválečných letech (viz s. 59) a následně byly válkou utlumeny.

Válečné hrůzy a prudký vzestup delikvence mladistvých v období poválečném ještě posílily všeobecné přesvědčení o důležitosti výchovy a ochrany dětí coby budoucnosti národa. Na tomto základě vznikla celospolečenská lobby s masovou podporou na novinových stránkách požadující účinné politické kroky, jež by omezily neblahý vliv pokleslého tisku¹⁰⁷ na mládež. Již v roce 1945 byla za tímto účelem založena ministerská komise, avšak teprve o dva roky později, v roce 1947, předložila komunistická strana konkrétní návrh zákona, jehož záměry shrnuje mimo jiné i Pascal Ory:

Sa perspective [de la proposition], toute de reconstruction morale, appelait à la répression de la presse enfantine exaltant « le banditisme, la paresse, le vol », diffusant des « récits ou images malsains », à une époque où la jeunesse de la France devait être élevée sous la double égide de la « moralité » et du « patriotisme ». Mais le texte, contemporain d'une tentative de retour en force des illustrés americanisés, comportait aussi un volet protectionniste, fondé sur un sévère contrôle des importations de journaux étrangers destinés à la jeunesse, au nom de la défense du caractère national de ladite presse.¹⁰⁸

Během následujících dvou let diskusí byl tento prvotní text podroben mnoha úpravám.¹⁰⁹ Nakonec vstoupil v platnost 16. července 1949 jako „la loi sur les publications

¹⁰⁶ Tato vlna odporu vůči importovaným produktům masové kultury souvisela nově také s politickým napětím a s počínající studenou válkou – komunistická strana byla ve Francii spojována se záslužnou odbojovou činností a významně posilovala své pozice, ačkoliv formálně země náležela k západnímu bloku. Nejpadnější argumenty v diskusi, která se okolo komiksu rozvířila, se však netýkaly otázek politických, nýbrž morálních.

¹⁰⁷ Nejednalo se jen o dobrodružné obrázkové příběhy plné násilí, ale také například o detektivky, erotické tiskoviny či science-fiction. Kritice neušel ani denní tisk vyžívající se v líčení kriminálních činů a skandálních odhalení.

¹⁰⁸ CRÉPIN, Thierry; GROENSTEEN, Thierry (eds.). « *On tue à chaque page!* » la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Paris: Éditions du temps, 1999, s. 76.

¹⁰⁹ Tyto úpravy mířily zejména ke zmírnění protekcionistických opatření, především ke zrušení požadovaných dovozních kvót, což nakonec vedlo komunistickou stranu k rozhodnutí hlasovat proti zákonu,

destinées à la jeunesse“. Tento název je však klamný, neboť text zákona stanovoval přísnou cenzuru nejen v dětském tisku, nýbrž ve všech tiskovinách, jelikož každé noviny se mohly potenciálně ocitnout v dětských rukou. Ve Francii tak došlo k paradoxní situaci, kdy sám tisk mohutnou kampaní donutil politiky k omezení svobody tisku.

Zákon z roku 1949 velmi podstatně ovlivnil budoucnost komiksu ve Francii a ve svém důsledku měl dopad na frankofonní komiksovou scénu v celé Evropě. Z důvodu velmi striktních obsahových požadavků (a přísných sankcí za jejich nedodržení) se americká komiksová produkce z francouzského tisku v podstatě vytratila. Tím se otevřela „cesta na výsluní“ pro komiks belgický, který se sice začal po válce ve Francii prosazovat, avšak nikdy nemohl cenově konkurovat levným obrázkovým příběhům z USA.

Belgický import disponoval oproti dovoзовému komiksu zaoceánské provenience dvěma zásadními výhodami. Zaprvé byl v očích protekcionistů podstatně méně cizorodým elementem, protože vznikl ve francouzštině; ostatně mnoho původních francouzských obrázkových periodik bylo, díky tamější vyspělé tiskařské tradici, tištěno v Belgii, čímž se už delší dobu poněkud stírala hranice mezi francouzským a belgickým komiksovým světem. Druhou nezanedbatelnou výhodu představoval fakt, že v Belgii našel komiks svou hlavní platformu v katolickém tisku, jak vysvětluje Groensteen:

À la différence de la France laïque et républicaine, la Belgique a longtemps toléré que l'Église catholique exerçât son influence dans les écoles. Or, le clergé belge s'est montré beaucoup plus tolérant, voire encourageant, vis-à-vis de la bande dessinée, que le clergé français. Il y a vu très tôt un puissant moyen de diffusion des valeurs morales du catholicisme, au-delà du public acquis à la presse confessionnelle.¹¹⁰

Belgičtí autoři tedy měli mnohem méně potíží s dodržáním cenzurních podmínek, neboť byli zvyklí praktikovat jakýsi druh preventivní autocenzury, tak aby jejich díla vyhovovala katolické morálce.

Díky posílení spolupráce francouzských a belgických umělců se po roce 1949 z na první pohled nepříznivé konstelace okolností zrodila nová komiksová škola, tzv. *école franco-belge*, která během následujících dvou desetiletí dala vzniknout modernímu komiksu a stala se respektovanou veličinou v Evropě i ve světě. Virginie François popisuje hlavní rysy tohoto uměleckého proudu následovně:

který původně sama navrhovala. Po jeho schválení se však stala jedním z jeho nejhlasitějších obránců a přísně dohlížela na dodržování stanovených nařízení.

¹¹⁰ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 86, 90.

L'école franco-belge. C'est sous cette appellation que l'on regroupe les artistes français et belges qui, de l'après-guerre jusqu'à la fin des années 1960, ont amené la bande dessinée européenne à se former la plus aboutie. [...] Avec eux, la bande dessinée adopte sa forme et ses caractéristiques définitives: interdépendance du texte et de l'image, découpage séquentiel et diffusion à grande échelle. [...] si depuis la fin du XIX^e siècle certains auteurs faisaient déjà de la BD au sens strict, ils restaient des cas isolés n'engendrant ni descendance ni évolution artistique.¹¹¹

Frankofonní komiks v Evropě se až do konce šedesátých let rozvíjel převážně na třech frontách – z francouzské produkce byl nejčtenější již zmiňovaný *Vaillant*,¹¹² ovšem hlavními rivaly a zároveň hlavními budovateli franko-belgické školy byly belgické týdeníky *Journal de Spirou* a *Journal de Tintin*, které postupně ovládly komiksový trh nejen v Belgii a ve Francii, ale i v mnoha zemích Evropy (naprosto bez konkurence byla belgická kreslená produkce např. v Německu, v Portugalsku či ve Skandinávii).

Journal de Spirou si vydobyl vůdčí postavení až po deseti letech své existence (zal. 1938), Ratier však upozorňuje, že i před svou zlatou érou byl časopis v jistém směru novátorský:

[...] c'est un des premiers à avoir compris l'intérêt de travailler à l'américaine, avec des gens spécialisés, les uns dans le dessin, les autres dans le scénario et d'autres dans le lettrage ou le décor.¹¹³

Poznávací značkou kreslené produkce vznikající na jeho stránkách je uvolněná, dynamická, zakulacená kresba, jež nezapře inspiraci americkým komiksem a animovanými filmy z dílny Walta Disneyho, oblé tvary bublin i letteringu a humoristický styl čerpající z karikatury (např. přehnaně velké nosy) (obr. 10). Také tematicky se *Spirou* věnuje spíše humoru než dobrodružství.¹¹⁴ Pro skupinu autorů inspirovaných popsáním stylem se podle místa vydávání tohoto týdeníku vžil název *école de Charleroi* (příp. *école de Marcinelle*), jejími předními představiteli byli například André Franquin, Jijé (vl. jm. Joseph Gillain), Peyo (vl. jm. Pierre Culliford), Jean Roba či Morris (vl. jm. Maurice De Bévère). Právě posledně jmenovaný také v roce 1964 poprvé nazval komiks „devátým uměním“.

¹¹¹ FRANÇOIS, Virginie. *La bande dessinée*. Paris: Éditions Scala, 2005, s. 23.

¹¹² Mimo výše uvedeného *Pif*a (scénář i kresba: José Cabrero Arnal) přinesli v průběhu let *Vaillant*u úspěch například novinář *Jacques Flash* (scénář: Pierre Castex, kresba: Roger Lécureux), pravěký lovec *Rahan* (scénář: André Chéret, kresba: Roger Lécureux) či elegantní námořní kapitán *Corto Maltese* (scénář i kresba: Hugo Pratt).

¹¹³ RATIER, Gilles. *Avant la case..., op. cit.*, s. 43.

¹¹⁴ Kromě seriálu *Spirou et Fantasio* (scénář i kresba: André Franquin), který dal jméno celému periodiku, se hvězdami týdeníku postupně stali například *Lucky Luke* (původně scénář i kresba: Morris (vl. jm. Maurice De Bévère), později scénář: René Goscinny), *Gaston Lagaffe* (scénář i kresba: André Franquin), *Les Schtroumpfs* (scénář i kresba: Peyo (vl. jm. Pierre Culliford), později mnoho dalších) nebo *Boule et Bill* (scénář i kresba: Jean Roba).



Obrázek 10: École de Charleroi (Gaston Lagaffe)

Konkurenční *Journal de Tintin* založili v roce 1946 čtyři tvůrci, kteří z rozličných důvodů upadli v nemilost u poválečných nakladatelů: Edgar-Pierre Jacobs, Jacques Laudy, Hergé (vl. jm. Georges Remi) a Jacques Alexander (vl. jm. Jacques van Melkebeke, svá díla většinou nesignoval). Úspěch časopisu byl, na rozdíl od *Journal de Spirou*, prakticky okamžitý. *Journal de Tintin* většinou neotiskoval čistě humoristické příběhy, věnoval se spíše dobrodružným námětům.¹¹⁵ Autoři si zakládali na tom, že nabízejí stejný díl zábavy i poučení, proto se zde často objevovala neobvyklá témata, např. z prostředí vědy, letectví či archeologie. Komiksy se vyznačovaly výpravností a dokumentární přesností. Serióznějšímu zaměření odpovídá rovněž precizní, dobře čitelná, zjednodušená kresba (zmíněná již výše (s. 58); později nazvaná „ligne claire“),¹¹⁶ pro niž je charakteristická jasná konturovací linka, absence stínování, plošné vybarvování a převážně hranaté bubliny i lettering (obr. 11). Významnými zástupci tohoto stylu, nazvaného *école de Bruxelles* jsou kromě čtyř výše zmíněných např. Paul Cuvelier, Jacques Martin či Willy Vandersteen.



Obrázek 11: École de Bruxelles (Blake et Mortimer)

¹¹⁵ Nejvýznamnějším seriálem je titulní *Tintin* (scénář i kresba: Hergé (vl. jm. Georges Remi)), velké čtenářské oblibě se však těšili také např. *Blake et Mortimer* (scénář i kresba: Edgar-Pierre Jacobs), *Alix* (scénář i kresba: Jacques Martin) či *Jo, Zette et Jocko* (scénář i kresba: Hergé (vl. jm. Georges Remi)).

¹¹⁶ Blíže o vzniku tohoto označení viz s. 70.

Evropský frankofonní komiksový svět se tedy stále točil kolem obrázkových periodik. Zájem čtenářů vedl nakladatele ke zvyšování kvality tiskovin – rostl počet stránek i podíl komiksu na celkovém objemu jednotlivých časopisů, technický pokrok navíc přinesl vyspělejší možnosti tisku – *Tintin* začíná vycházet celobarevně od roku 1962, *Spirou* od roku 1965. Do vydávání samostatných alb se ale nakladatelství příliš pouštět nechtějí – na skutečný rozmach knižní komiksové produkce si budou čtenáři muset počkat až do sedmdesátých let.

Pohled na komiks se však mění už v průběhu let šedesátých. Díky dodržování přísných publikačních pravidel byly sice tou dobou kreslené příběhy již „vzaty na milost“ jako dětské čtivo nepostrádající jisté kvality, ovšem až doposud bylo nemyslitelné, že by si komiks mohl zasloužit také seriózní pozornost dospělých. Část kreslených příběhů sice začala po 2. světové válce pravidelně vycházet v denním tisku (viz s. 62), ale vzhledem k cenzurním zásahům se i zde jejich tematika omezovala na příběhy pro děti. Tento přístup se změnil až díky novému obrázkovému magazínu *Pilote*.

Týdeník *Pilote* vznikl v roce 1959. Po lehce tápavých začátcích svěřilo roku 1963 nakladatelství Dargaud vedení časopisu třem budoucím komiksovým velikánům: Albertovi Uderzovi, Renému Goscinnymu a Jeanu-Michelovi Charlierovi. Ti okamžitě překvapili velkorysou koncepcí (zejména velkým formátem – oproti tehdejším komiksovým tiskovinám takřka dvojnásobným), ale především čtenáře nadchli nonkonformními seriály.¹¹⁷ Nebývalá popularita nových kreslených hrdinů odstartovala skutečnou kulturní revoluci. *Pilote* se stal společenským fenoménem a vůbec nejvýznamnějším časopisem v historii francouzského komiksu. Prvotním hybatelem pokroku byl všeobecně oblíbený *Astérix*, jehož úspěchům věnuje pozornost také Groensteen:

[...] c'est bien Astérix qui, attirant l'attention générale, va entraîner une revalorisation culturelle de la bande dessinée en tant que telle. Permettant plusieurs niveaux de compréhension, l'humour de Goscinny séduit en effet les lecteurs de tous âges. En consacrant sa couverture au petit Gaulois le 19 septembre 1966, *L'Express* prend acte de cette incroyable popularité et confirme que, désormais, les adultes peuvent sans honte lire des bandes dessinées.¹¹⁸

¹¹⁷ Za všechny jmenujme alespoň série *Astérix* (scénář: René Goscinny, kresba: Albert Uderzo), *Tanguy et Laverdure* (scénář: Jean-Michel Charlier, kresba: Albert Uderzo), *Lieutenant Blueberry* (scénář: Jean-Michel Charlier, kresba: Jean Giraud, Jijé (vl. jm. Joseph Gillain)) či *Achille Talon* (scénář i kresba: Greg (vl. jm. Michel Regnier)).

¹¹⁸ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 101.

Na rozdíl od zmiňovaných belgických periodik a s nimi spojených komiksových škol (viz s. 65–66) se *Pilote* nesnažil o jednotný styl. Naopak, redakce časopisu podporovala jedinečnost a vytvořila nový koncept komiksového autora jako umělecké osobnosti – mimo jiné se jí také podařilo získat respekt pro komiksové scénáristy, kteří byli doposud vnímáni jen jako pomocné síly výtvarníků. Tento přístup přispěl k tomu, že se časopisu podařilo sdružit nejtalentovanější autory své doby. Ti pak rozmanitostí svých děl dokázali přesvědčit dospělé čtenáře, že komiks může být nejen oddechovou četbou, ale i plnohodnotnou uměleckou tvorbou. Od této chvíle se datuje „zralý věk“ frankofonního komiksu v Evropě.

Bylo by ovšem chybou domnívat se, že frankofonní komiks vděčí za svou moderní podobu jedinému magazínu. *Pilote* měl na probíhající změny velký vliv, neboť díky své početné čtenářské základně mohl působit na široké společenské vrstvy. Ze stejného důvodu se však musel přidržovat blíže střednímu proudu. Závan revolty šedesátých let byl mnohem více cítit v jiných nově vzniklých periodicích, především ve studentské kulturní revue *Hara-Kiri* (zal. 1960), jež se inspirovala americkým undergroundovým časopisem *Mad* a vyžívala se v absurdním černém humoru, anarchismu a často až vulgární provokaci. Programové porušování konvencí jí vyneslo mnoho soudních procesů, opakované pozastavení činnosti (1961, 1966) a roku 1970 vedlo k jejímu definitivnímu zákazu.¹¹⁹

Touhu nastupující generace po svobodě komiksového výrazu však již nebylo možno zadusit. Zatímco cenzori vedli otevřený boj s provokativním *Hara-Kiri* a snažili se potírat vlnu skandálních komiksových publikací s erotickým nádechem,¹²⁰ které s sebou přinesla volnomyšlenkářská šedesátá léta, otevřel *Pilote* jakoby mimochodem dvě rubriky postavené na absurdním humoru: *Les Dingodossiers* a *La Rubrique-à-Brac*. Rázem se staly hitem studentského čtenářstva a s nimi vyšla nová autorská hvězda – Gotlib (vl. jm. Marcel Gotlieb). Ten se stal jedním z dvojice tvůrců, které Groensteen označuje jako „deux grands dynamiteurs de la bande dessinée classique“,¹²¹ druhým z nich byla další komiksová osobnost historického významu – Moebius (vl. jm. Jean Giraud), o němž Groensteen říká:

¹¹⁹ Zakázaný týdeník *Hara-Kiri* nahradil záhy na pozici „protest-magazínu“ mladé generace *Charlie Hebdo*, který ale místo prvoplánové provokace volí cestu serióznější žurnalistiky. Dal tak vzniknout v Evropě dosud nevídané nové formě politicky angažovaného satirického komiksu.

¹²⁰ Nejznámější z nich zůstává i v dnešní době bezesporu *Barbarella* (scénář i kresba: Jean Claude Forest), jež se zapsala do paměti mimo jiné díky divácky úspěšné filmové adaptaci v režii Rogera Vadima.

¹²¹ GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 111.

Prodigieux dessinateur, Moebius fut sans doute le premier auteur français moderne à considérer qu'une bande dessinée pouvait être comme un poème, une musique, que la puissance narrative du dessin se suffisait à elle-même et que le recours au texte n'était pas indispensable, que le « Neuvième art » [...], enfin, pouvait tout exprimer : l'indignation politique comme le délire psychédélique, le voyage intérieur aussi bien que le geste héroïque.¹²²

Oba autoři se angažovali v celé řadě novátorských komiksových časopisů založených v sedmdesátých letech.¹²³ Jméno jednoho každého z těchto periodik je dnes již legendou. Gotlib našel svou základnu v *L'Écho des Savanes* (zal. 1972), prvním obrázkovém magazínu určeném výhradně dospělým. Jedním z jeho hlavních přispěvatelů byla též první významná žena ve frankofonním komiksovém světě: Claire Bretécher. V roce 1975 Gotlib založil komerčně podstatně úspěšnější *Fluide glacial* „magazine d'Umour et Bandessinée“,¹²⁴ který dodnes zůstává stálicí komiksového tisku. Ve stejném roce se na scéně objevil také *Métal hurlant*, na jehož vzniku se podílel Moebius. Tento magazín byl zpočátku zaměřen výhradně na science-fiction, v průběhu let se však otevřel i jiným směrům moderní kultury, velký vliv na něj měla například rocková hudba, díky čemuž si našel oblibu i v USA. Vytvořil si svůj originální a nekonvenční svět, který se na následující desetiletí stal pro frankofonní komiks určující. Moebius se rovněž zapojil do ambiciózního projektu revue (*À suivre*), jež začíná vycházet na sklonku sedmdesátých let (zal. 1978) s cílem uvést komiks do intelektuálních společenských kruhů. Díky otevřené podpoře autorského komiksu (nejznámějším tvůrcem, úspěšným i na mezinárodní scéně, se stal Jacques Tardi) a velkorysému počtu stránek se časopisu podařilo dosáhnout „densité romanesque“ a povýšit komiks do sféry seriózní literatury.

„Kulturní kvas“ jímž v šedesátých a sedmdesátých letech procházela frankofonní komiksová scéna, se ovšem neomezoval pouze na stránky časopisů. O postupné legitimizaci komiksu jako uměleckého odvětví svědčí také vytvoření dvou významných asociací: v roce 1962 byl založen Club des bandes dessinées, později přejmenovaný na Centre d'études des littératures d'expression graphique (CÉLEG) a roku 1964 vznikla Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées (SOCERLID). Obě se věnovaly studiu komiksu a snaže o zachování komiksového dědictví (zejm. děl z let předválečných). Pod jejich záštitou začínají vycházet také odborné práce o komiksu –

¹²² GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit., s. 114.

¹²³ V této době se z tradičních obrázkových týdeníků stávají měsíčníky o větším počtu stránek. Prodloužení periodicity umožňuje pečlivější přípravu jednotlivých čísel, promyšlenější ediční politiku včetně výběru autorů a v neposlední řadě také obsáhlejší prostor pro publikovaná díla.

¹²⁴ MELLOTT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Chronologie...*, op. cit., s. 187.

důležitý obrat v pohledu na kreslenou tvorbu představovala zejména publikace socioložky Évelyne Sullerot *Bande dessinée et culture* publikovaná roku 1966. Roku 1967 vytvořila SOCERLID v Musée des Arts décoratifs v Paříži jako první na světě expozici věnovanou devátému umění, která později putovala do Londýna, Berlína, Sao Paula i Helsinek. Katalog z této výstavy, vydaný pod titulem *Bande dessinée et figuration narrative* se stal na dlouhá léta základním kamenem specializované literatury o komiksu. Roku 1972 zahájili Francis Groux a Claude Moliterni ve francouzském Angoulême první ročník Festival international de la bande dessinée. Dnes je tato přehlídka největším komiksovým festivalem v Evropě.

Rostoucí počet kreslených periodik a stoupající zájem o komiks vedl ke zrodu nových specializovaných nakladatelství,¹²⁵ která se čím dál častěji pouštěla i do vydávání samostatných komiksových alb.¹²⁶ Rozmach trhu podnítil také vznik řady knihkupectví zaměřených výhradně na kreslenou produkci.¹²⁷

Do osmdesátých let tedy evropský frankofonní komiks vstoupil jako druh plnohodnotné umělecké literatury. Jeho masová obliba však způsobila, že se postupně začal odklánět od svých experimentálních forem a přizpůsobovat vkusu většinového publika. Již koncem sedmdesátých let se komiksoví autoři vracejí k bruselské škole, kterou generace *Pilote* odvrhla jako příliš konvenční. Noví tvůrci reagují na Hergého styl a nechávají se jím inspirovat k vlastní tvorbě. Právě tato generace autorů bývá označována jako „la ligne claire“.¹²⁸ Hergé však zdaleka není jediným umělcem citovaným v dobovém komiksu. V letech 1975–1985 je zpracovávání kulturního odkazu uplynulých let jednou z hlavních tendencí v kreslené tvorbě – hovoří se o tzv. bande dessinée autoréférentille. Druhým trendem v komiksové produkci té doby byla snaha o realistické zachycení

¹²⁵ Ve Francii byla založena např. komiksová nakladatelství Les Éditions du Fromage, Les Humanoïdes Associés, Audie, Les Éditions du Square a postupem času ještě mnohá další. V Belgii se na publikování samostatných alb začala orientovat již zavedená vydavatelství – zejména Dupuis, Le Lombard a Casterman.

¹²⁶ Počet samostatně publikovaných obrázkových svazků od poloviny sedmdesátých let prudce stoupal, podíl komiksu na celkovém zisku z tištěné produkce se mezi lety 1975–1983 ve Francii zdvojnásobil – z 1,7 % v roce 1975 se vyšplhal na 3,5 % v roce 1983. Historického maxima dosáhla tehdejší komiksová produkce v letech 1982–1986, kdy bylo ročně publikováno 600–700 nových titulů. (GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée...*, op. cit.)

¹²⁷ Prvním z nich byl pařížský Le Kiosque (zal. 1965), jenž se stal významným kulturním prostorem a místem setkávání mnoha uměleckých osobností.

¹²⁸ Termín „ligne claire“ vymyslel v roce 1977 nizozemský kreslíř Joost Swarte u příležitosti výstavy „Tintin à Rotterdam“. Použil jej pro pojmenování Hergého jednoduchého grafického stylu, v osmdesátých letech se název vžil jako označení generace autorů, která se Hergého kresbou nechala inspirovat (např. Joost Swarte, Ted Benoit (vl. jm. Thierry Benoit), Floch (vl. jm. Jean-Claude Floch)) (DENNI, Michel; MELLOTT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Les aventures...*, op. cit.).

skutečnosti definovaná komiksovými teoretiky jako „Nouveau Réalisme“. V čele tohoto proudu stála skupina umělců nazvaná Bazooka. Vůdčí osobností byl již zmiňovaný Jacques Tardi, který vytvářel svá poetická kreslená díla velmi originální metodou za využití fotografie.

Změnu orientace tehdejší komiksové produkce směrem k větší konvenčnosti a realističnosti měla na svědomí především velká nakladatelství, která s vidinou komerčního úspěchu odkoupila od malých specializovaných vydavatelů oblíbené komiksové časopisy. Ty však následně ztratily svou originalitu a staly se jen jakousi formou prodejních katalogů, v nichž nakladatelé prezentovali ukázky z komiksů, které se chystali vydat knižně. Tato strategie čtenáře brzy omrzela a mnoho komiksových časopisů v osmdesátých letech pro nezájem publika zaniklo (např. *Métal Hurlant*). Největší změnou v komiksovém světě této doby byl právě přesun kreslené produkce z periodického tisku do knih. Ukončením činnosti komiksových časopisů však zmizel prostor pro experimentální a progresivní formy devátého umění. Zájem dospělého publika o kreslenou tvorbu se vytrácí a náklady vydávaných alb klesají. Situace není lepší ani u dětského komiksu, neboť nové umělecké možnosti a stoupající mediální publicita odlákaly v předchozí dekádě většinu autorů ke komiksu pro dospělé a dětských obrázkových tiskovin podstatně ubylo. Ty, které se udržely, jen obtížně bojují o přízeň publika s novými druhy zábavy z oblasti videoher, informatiky a multimédií. Na konci osmdesátých let zanikají *Pilote* i *Tintin*, poslední číslo *Pif*a vyšlo v roce 1993. Druhá polovina osmdesátých let se ve frankofonní Evropě nese ve znamení krize komiksu.

V oblasti kreslené tvorby pro dospělé čtenáře se v krizových letech nejlépe dařilo komiksu bez větších uměleckých ambicí. Nelze říci, že by v této době vznikala jen nekvalitní díla, hlavním měřítkem pro vydávání však byla, jak již bylo řečeno, komerční úspěšnost – pokud započatá komiksová řada nedosahovala požadované prodejnosti, nakladatelství neváhala se zastavením publikování bez ohledu na uměleckou hodnotu série. Oblibu si v té době získaly nové, čtenářsky přitažlivé žánry historického (*Les Passagers du vent* (scénář i kresba: François Bourgeon), *Les 7 Vies de l'épervier* (scénář: Patrick Cothias, kresba: André Juillard)) a fantasy komiksu (*La Quête de l'oiseau du temps* (scénář: Serge Le Tendre, kresba: Régis Loisel), *Peter Pan* (scénář i kresba: Régis Loisel)). Komerčně úspěšná byla zejména nakladatelství Gléant a Éditions Vents d'Ouest.

V souvislosti s poklesem poptávky po komiksu byli nakladatelé nuceni hledat nové způsoby jak se opětovně sblížit s publikem. Dětský komiks v průběhu osmdesátých let přestal v moderní zábavě vidět protivníka, ale naopak prostředek ke zviditelnění. Prvním velkým úspěchem strategie „pokud nemůžeme nepřítele porazit, udělejme z něj spojence“ byl televizní kreslený seriál *Schtroumpfs* podle Peyovy (vl. jm. Pierre Culliford) komiksové předlohy, který si získal přízeň publika po celém světě.¹²⁹ Po jeho uvedení se prudce zvedla také prodejnost původního komiksu. Příznivé výsledky spojení televize-komiks vedly zejména v devadesátých letech k obrovskému boomu animovaných seriálů s komiksovými hrdiny (*Lucky Luke, Tintin, Blake et Mortimer, Tom-Tom et Nana...*). Tento nový trend nejen že pomohl zvýšit prodej komiksových předloh, ale podnítil i novou vlnu zájmu o dětský komiks všeobecně. O renesanci tohoto žánru se ve frankofonní Evropě zasadila zejména nakladatelství Casterman a od roku 1996 Delcourt. Na samém konci 20. století a na začátku 21. století se komiksový merchandising rozrostl také o počítačové hry, hrané i animované celovečerní filmy a mnoho dalších multimediálních derivovaných produktů.

Zatímco dětský komiks se z krize dostal pomocí propojení s jinými odvětvími masové kultury, v oblasti komiksu pro dospělé pocítovali autoři potřebu oprostít se od komerčnosti osmdesátých let, obhájit označení „deváté umění“ a definitivně postavit komiks na roveň ostatním prostředkům uměleckého výrazu.¹³⁰ Podobně jako v sedmdesátých letech vznikají za tímto účelem opět malá nezávislá nakladatelství. Na rozdíl od doby před dvaceti lety je však nezakládají zkušení tvůrci, nýbrž mladí, neznámí autoři či případně sami milovníci komiksu. Jejich hlavní snahou je povýšit komiksové dílo na „objet d’art“ (umělecký artefakt), pročež odmítají unifikovaný formát klasického komiksového alba. Vydávané opusy jsou rozmanité jak formou, tak obsahem – zhruba do počátku 21. století pro ně bylo typické černobílé provedení (částečně z důvodu nižších výrobních nákladů), ale ani tento jednotící znak již dnes pro nezávislou produkci neplatí.

¹²⁹ Výjimkou nebyly ani země východního bloku – seriál slavil úspěch i v tehdejším Československu (viz s. 115).

¹³⁰ Kromě rozvoje nezávislé scény, o níž bude řeč na následujících stránkách (viz s. 73), dodalo komiksu na vážnosti také vytvoření specializovaných institucí věnujících se výhradně studiu a propagaci komiksového umění – v roce 1989 vzniklo v Belgii Centre belge de la bande dessinée (CBBD), v roce 1990 pak ve francouzském Angoulême Centre national de la bande dessinée et de l’image (CNBDI). Obě centra dosud fungují a jejich činnost se utěšeně rozrůstá – v současné době zahrnuje např. specializované muzejní a knihovní sbírky, pedagogickou osvětu či tvůrčí dílny pro nadějné autory.

Z hlediska tematického většinou tato díla spojuje osobní zainteresovanost jejich autora na sdělovaném obsahu – objevuje se koncept autorského komiksu jako intimní zpovědi, jsou rozebírána společensky důležitá témata (epilepsie, homosexualita, aids, válka...). Často se jedná o závažné výpovědi, jež vyžadují obsáhlejší prostor – vzniká tak ve frankofonní Evropě nová a poněkud obtížně definovatelná forma zvaná „roman graphique“, která pomohla zařadit komiks mezi díla klasické literatury. K tomuto posunu přispělo také experimentální hnutí Oubapo (Ouvroir de bande dessinée potentielle),¹³¹ založené roku 1992. Jeho autoři si kladli za cíl objevovat a překonávat hranice komiksu jako umělecké formy.

Oubapo vzniklo z popudu skupiny tvůrců sdružených pod hlavičkou nezávislého nakladatelství L'Association, které bylo v roce 1990 založeno šesti mladými komiksovými umělci¹³² a postupem času se vypracovalo na lídra alternativní komiksové scény ve frankofonní Evropě. L'Association si poměrně rychle získala přízeň kritiky i publika díky specifickému humoru velmi plodného Lewise Trondheima (*La Mouche*, *Lapinot...*), později si všeobecný zájem vysloužil svými díly David B. (vl. jm. Pierre-François Beauchard) (zejm. *Le Cheval blême* a *L'Ascension du haut mal*). V péči tohoto nakladatelství také vyšlo dílo, které dokázalo, že umělecky hodnotný nezávislý komiks nemusí být automaticky komerčním neúspěchem – *Persepolis* autorky Marjane Satrapi dosáhl celosvětově více než dvou miliónů prodaných výtisků.¹³³ Marjane Satrapi je navíc také důkazem jiného pozitivního trendu v moderním komiksu – v posledních letech přestává být kreslená tvorba výhradní doménou mužských autorů, poměrně rychle roste počet scénáristek (např. Anne Sibran, Anne Barau) i kreslířek (např. Florence Magnin, Aude Picault).

¹³¹ Název „Oubapo“ odkazuje na experimentální literární skupinu Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle) založenou v šedesátých letech Raymondem Queneau a Françoisem Le Lionnais, jejíž filozofii se toto komiksové hnutí inspirovalo. Jako příklad děl vytvořených na základě principů Oubapo jmenujme alespoň *Moins d'un quart de seconde pour vivre* (scénář: Lewis Trondheim, kresba: Jean-Christophe Menu) – sto stripů vytvořených z kombinace osmi vinět, *Cercle vicieux* (scénář i kresba: Étienne Lécroart) fungující na principu palindromu či *Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer* (scénář i kresba: Patrice Killoffer), v němž je obraz autora alter-ega násoben geometrickou řadou.

¹³² Byli jimi Jean-Christophe Menu, David B. (vl. jm. Pierre-François Beauchard), Killoffer (vl. jm. Patrice Killoffer), Matt Konture (vl. jm. Mathieu de la Fouchardière), Mokeit (vl. jm. Frédéric Van Linden), Stanislas (vl. jm. Stanislas Barthélémy) a Lewis Trondheim.

¹³³ LEFÈVRE, Pascal. *Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?* [online]. Dostupné z <<http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0CGUQFjAH&url=http%3A%2F%2Fperiodicals.narr.de%2Findex.php%2Findex.php%2Fdownload%2F294%2F103&ei=7Yf6UY2wF4KStQbqIYHQDA&usg=AFQjCNFUJ8R09Ko7xgDvK1v7DcnlyV1KFw&bvm=bv.50165853,d.Yms>> [cit. 29.7. 2013].

Ačkoliv úspěchy některých nezávislých titulů byly nesporné, alternativní komiks stále nemohl konkurovat prodejnosti komerčnějších titulů. Malá nakladatelství pochopila, že chtějí-li se ubránit diktátu trhu a zachovat rozmanitost své produkce a uměleckou svobodu, musí projevit jistý díl vzájemné solidarity. Koncem roku 1999 společně vytvořila distribuční strukturu nazvanou Comptoir des indépendants, která za jedenáct let své existence pomohla experimentálnímu komiksu získat čtenářský zájem a pevnou pozici na trhu.¹³⁴ Postupně se však začal vytrácet smysl její existence, neboť alternativní kreslená produkce již v současné frankofonní Evropě dosáhla na poli literatury plné legitimacy. V posledních letech mizí propast mezi komerčně úspěšným konzumním komiksem a nezávislou uměleckou scénou. Mnoho alternativních autorů (např. Joann Sfar, Lewis Trondheim) kývlo na nabídku velkých nakladatelství (např. Gallimard, Denoël, Futuropolis, Soleil), která se snaží využít stále stoupajícího zájmu o komiks a z něho plynoucích finančních zisků. Roku 2010 Le Comptoir des indépendants zanikl a komiks se více-méně zařadil do distribučních sítí krásné literatury. Někteří kritici (např. Jean-Christophe Menu) vidí v rozpadu oddělené nezávislé scény důkaz nové krize komiksu. Je však mnohem pravděpodobnější, že po vlně „avantgardní euforie“ na přelomu 20. a 21. století se kreslená produkce normalizuje, stále však zůstává nejdynamičtějším odvětvím současné frankofonní literatury, což dokazují i statistiky, jež jsme citovali v úvodu tohoto shrnutí (viz s. 51).

Nejčerstvějším trendem na poli kreslené produkce je využívání nových technologií, ať už se jedná o využívání nových efektů v kresbě či o rozvoj paralelního komiksového světa na Internetu. Tento způsob šíření komiksu bude mít bezesporu čím dál větší podíl zejména na experimentální tvorbě. Odborníci se shodují, že do budoucna se dá očekávat pokles klasického komiksového trhu. Domníváme se však, že kreslená tvorba je již ve frankofonní Evropě natolik pevně zakořeněna, že jí rozložení sil mezi klasická a nová média nemůže otrást, ale pouze ji obohatit a posílit.

¹³⁴ V této době se také na scéně objevil švýcarský frankofonní komiks, který byl zatím opomíjenou veličinou. Největší boom zažívala v oněch letech ve Švýcarsku avantgardní scéna, nicméně v dnešních dnech již Švýcaři dominují i na poli komerčního komiksu, a to zejména díky Zepovi (vl. jm. Philippe Chapuis) a jeho sérii *Titeuf* – pubertálnímu kreslenému hrdinovi, jenž si získal srdce současné mladé generace. Každé jeho nové album láme rekordy v počtu prodaných kusů.

III.1.2 Kanada

Ve frankofonní části Kanady musí kulturní scéna neustále čelit dvojí silné konkurenci přicházející jednak z frankofonní Evropy a jednak ze Spojených států. V oblasti komiksu je situace quebeckých tvůrců nad jiné obtížnější, neboť z celého západního světa je deváté umění nejrozvinutější právě v USA, ve Francii a v Belgii. Kanadský komiks ovšem přesto existuje a má svá specifika, díky nimž si nachází cestu k domácím čtenářům i v záplavě importované tvorby. Na světovém trhu se však quebečtí autoři prosazují jen obtížně a nejinak tomu je i v českém kontextu – z kanadské frankofonní komiksové produkce se u nás překladu dočkalo pouze osm alb (viz Příloha 2). Nicméně vzhledem k tématu naší práce nemůžeme vývoj quebeckého komiksu vynechat.

Zrod kanadského komiksu jde v ruku v ruce se vznikem tamější žurnalistiky. Roku 1759 se Kanada dostává z francouzského držení pod britskou správu, frankofonní obyvatelé se však se situací nechtějí smířit. Světem v té době hýbou revoluční myšlenky, blíží se americká válka za nezávislost, ve Francii se schyluje k Velké francouzské revoluci a oba tyto proudy demokratických myšlenek se na kanadském území setkávají. Společenské klima je příznivě nakloněno svobodě projevu, díky čemuž se otevírá prostor pro vznik tisku. Mezi lidovými vrstvami té doby však nepanovala příliš vysoká gramotnost, pro usnadnění porozumění byl tedy hned první kanadský deník, *Gazette de Québec/The Quebec Gazette*, již od svého vzniku v roce 1764 ilustrovaný. Jeho vzor pak následovala i mnohá další vznikající periodika.

18. a 19. století probíhalo v Kanadě ve znamení zatvrzelého odporu frankofonní menšiny proti asimilaci a tato bitva byla z velké části vedena právě na stránkách novin. Velmi brzy se na nich usídlily první karikatury a od roku 1850 se právě v karikaturistických obrázcích začínají objevovat první dialogové bubliny.¹³⁵ Ve druhé polovině 19. století také prožívá ve frankofonní Kanadě obrovský boom humoristický tisk – mezi lety 1844–1900 v Québecu porůznu vzniká a zaniká více než sedmdesát převážně ilustrovaných satirických titulů,¹³⁶ z nichž nejdelší existencí se může pochlubit *Le Canard* (1877–1857). Právě na jeho stránkách také 18. srpna 1900 vychází pod názvem

¹³⁵ Jako první využil v kanadském tisku bublinu v roce 1850 dřevorytec William Augustus Leggo jr., který dodával karikaturní ilustrace do deníku *Le Journal de Québec*. Obrázek, v němž se tato inovace objevila, nese podtitul *La ménagerie annexionniste*.

¹³⁶ FALARDEAU, Mira. *La bande dessinée au Québec*. Montréal: Éditions du Boréal, 1994, s. 17.

Petit Chien sauvage et savant (signovaný Morissette) první známý kanadský komiks, prozatím však beze slov:

Le gag purement visuel est joli et poétique. En fumant le calumet, l'Indien fait des ronds à travers lesquels le chien saute comme au cirque. La première bande dessinée est née dans un ballon de fumée...¹³⁷

Obrázkové příběhy slavily v humoristickém tisku mohutný úspěch, a tak stejný způsob „společenské kroniky“ převzaly na počátku 20. století i „seriózní“, velké deníky (např. *La Presse*, *La Patrie*), které v té době procházely modernizací po vzoru amerických periodik. Komiks zvyšoval prodejnost novin mimo jiné i proto, že v této době byla stále velká část obyvatel Québecu negramotná:

Le Québec est alors divisé entre les libéraux, représentés par l'Institut canadien, et les ultramontains, appuyés par l'Église. [...] Le clergé catholique s'est toujours opposé à l'instruction obligatoire. Il réussit même à faire abolir le ministère de l'Instruction publique en 1875, si bien qu'en 1911 un tiers des enfants d'âge scolaire n'ont jamais franchi les portes de l'école. Le Québec est alors la province canadienne qui compte le plus grand nombre d'analphabètes.¹³⁸

V deníku *La Patrie* se také v roce 1904 zrodila první francouzsky mluvící komiksová hvězda komunikující výhradně v bublinách¹³⁹ – stal se jí životem pronásledovaný, sňatkuchtivý dandy Timothée. V konkurenčním deníku *La Presse* si naopak velkou čtenářskou oblibu získal měšťácký Père Ladébauche.¹⁴⁰

Seriál *Les Aventures de Timothée*, jehož otcem byl Albéric Bourgeois, odstartoval zlatý věk komiksu v Québecu. V návaznosti na Timothéovy úspěchy vznikala v následujících pěti letech prakticky ve všech tiskovinách záplava humoristických seriálů – velmi oblíbeným tématem se staly komické situace rodící se z kontrastu mezi měšťáky a venkovany (např. *Famille Citrouillard*, *M. Phirin Lefinfin se fait colon*).¹⁴¹ Jednotlivé

¹³⁷ FALARDEAU, Mira. *La bande dessinée...*, op.cit., s. 24.

¹³⁸ BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: Les journaux satiriques du XIXe siècle*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7100-f.html>> [cit. 9. 12. 2012].

¹³⁹ Timothée drží tento primát v rámci celé frankofonie, včetně budoucích komiksových velmocí Francie a Belgie.

¹⁴⁰ Měšťák Père Ladébauche, jehož příběhy sloužily ke kritice společenských mravů, byl vůbec první opakující se komiksovou postavou v kanadském tisku. – Pro *Le Canard* jej již v roce 1879 stvořil Hector Berthelot. V roce 1904 se tento populární hrdina přesunul do deníku *La Presse*, kde si jej postupně předávali tři autoři (Joseph Charlebois, Albéric Bourgeois, Robert LaPalme), ze scény zcela zmizel až roku 1957.

¹⁴¹ V komiksu se tak odráží tehdy probíhající transformace kanadské společnosti, v níž docházelo k urbanizaci, ale též k osidlování nových území.

humorné příhody oblíbených hrdinů byly dokonce tištěny samostatně ve velmi populárních výročních sbírkách – zrodil se tedy předchůdce komiksového alba.

Příznivý rozvoj kanadského sekvenčního umění byl však záhy přerušen. Již od roku 1907 začínají na scénu postupně pronikat levné americké kreslené stripy. K definitivnímu zlomu v neprospěch kanadského komiksu dochází v roce 1909, kdy se deník *La Patrie* rozhodne nevydávat nadále jiné komiksy než americké, jimž ovšem domácí tvůrci nemohou cenově konkurovat:

La Patrie, à partir de 1909, décide de n'offrir à ses lecteurs que des produits américains. Ces derniers sont meilleur marché et souvent, il faut bien l'admettre, de meilleure qualité que les créations locales. Les choses se précipitent lorsqu'en 1914 William Randolph Hearst, propriétaire du *New York Journal*, fonde le premier syndicate américain, le King Features Syndicate. Cet organisme à but lucratif a pour tâche de commercialiser la bande dessinée quotidienne en la distribuant à plusieurs dizaines de journaux à la fois. Comme on s'en doute, exploité de cette façon, le prix de revient d'un "strip" devient très alléchant pour l'éditeur économe. Par contre, il devient pratiquement impossible de concurrencer les bandes bon marché des "syndicates", à moins de travailler pour des cacahouètes. Les grands quotidiens pouvaient maintenant se débarrasser de leurs auteurs de BD et obtenir, pour le même nombre de dollars, plusieurs "strips" sûrs de plaire aux lecteurs.¹⁴²

Brzy na to začínají s americkými komiksy na stránkách novin soutěžit komiksy francouzsko-belgické provenience a kanadský komiks v tomto souboji gigantů čím dál více skomírá. Z tisku se sice úplně nevytrácí, ovšem stírá svá specifika a snaží se přizpůsobit většinové importované produkci. Satirická reflexe dobové společenské reality uprazdňuje na poli kreslených příběhů místo situační komice.

Toto pro domácí frankofonní tvorbu nepříznivé klima pak panuje na quebecké komiksové scéně až téměř do sedmdesátých let 20. století.

Před první světovou válkou dominují ve frankofonním tisku překlady děl amerických autorů. Během války komiks téměř vymizel – objevoval se jen sporadicky ve formě výchovných patriotických příběhů, převážně importovaných z evropských frankofonních válečných periodik. V letech 1920–26 se na scénu vrací Timothée, ovšem jeho dobrodružství se podle hollywoodského modelu mění v sérii fraškovitých situačních gagů. Ve stejné době slaví návrat také americký komiks, jehož „Syndicates“ se po válce ještě lépe zorganizovaly, a proto mohou dále snižovat ceny. Kanadská periodika této příležitosti s nadšením využívají a vydávají (často velmi objemné) víkendové přílohy plné klasických amerických kreslených seriálů (např. *Tarzan*, *Flash Gordon*, *The Katzejammer*

¹⁴² RHEAULT, Sylvain. *Histoire de la bande dessinée au Québec (1914–1944): De quoi se mêle l'Oncle Sam?*. [online]. Dostupné z <<http://uregina.ca/~rheaults/t/bdq/b12.htm>> [cit. 9. 12. 2012].

Kids) a prostor v nich dostávají i některé příběhy francouzské (např. *Zorro*, *Robin l'intrépide*, *Les Pionniers de l'espérance*). Domácím tvůrcům se však do tisku daří proniknout jen výjimečně – ve 30. a 40. letech se čas od času objevují především v montrealském týdeníku *Le Petit journal* (např. *Oncle Pacifique*, *Casimir*, *La Mère Jasette*).

Mimo novinové stránky představují (zejména mezi lety 1919–44) téměř veškerou frankofonní komiksovou produkci v Kanadě publikace uváděné na trh konzervativními náboženskými kongregacemi a katolickými spolky. Kreslené sešity s náboženskou a moralizující tematikou zavrhuji moderní dialogové bubliny a po tehdejší francouzském vzoru navracejí text pod obrázky. Kromě nich katoličtí autoři vydávají také dětským čtenářům určené seriály ukazující idealizovaný obraz národní historie s důrazem na tradiční hodnoty.

Během 2. světové války příliv importovaného komiksu utichá, a to především proto, že kanadská vláda v roce 1940 schválila tzv. *War Exchange Conservation Act*, jímž omezila dovoz všeho zahraničního zboží, které nebylo nezbytně nutné k přežití, což se samozřejmě týkalo i obrázkových seriálů. Díky tomuto opatření došlo k rozkvětu domácího anglofonního komiksu, ovšem frankofonní produkce stále živořila. Jediný světlý moment pro ni nastal v roce 1944, kdy se zrodil patrně nejznámější quebecký komiksový hrdina – Albert Chartier vymyslel pro předplatitele zemědělského věstníku *Bulletin des Agriculteurs* postavu Onésima, která stále novými příběhy baví své čtenáře dodnes:

Onésime est un campagnard des Laurentides, un peu bête (du moins à ses débuts), légèrement naïf et très maladroit, doté d'une épouse, Zénoïde, aussi ronde et autoritaire qu'il est mince et bonasse.¹⁴³

Za vytvoření této postavy a její významný přínos pro quebecký komiks byl její autor v roce 1999 dokonce na Université du Québec vyznamenán čestným titulem „docteur honoris causa“.¹⁴⁴

Ve čtyřicátých letech se v USA zdvihá vlna odporu proti komiksu a v něm zobrazovanému násilí.¹⁴⁵ Jako první se proti němu staví katolické spolky, které také

¹⁴³ BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: La grande presse*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7200-f.html>> [cit. 9. 12. 2012].

¹⁴⁴ SWIFT, William. *La bande dessinée francophone*. [online]. Dostupné z <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/bande-dessinee-francophone-la>> [cit. 10. 12. 2012].

¹⁴⁵ Zmíněné hnutí vyvrcholilo v roce 1954, kdy americký psychiatr Frederic Wertham publikoval studii *Seduction of The Innocent*, v níž detailně popsal zničující vliv komiksu na dětskou psychiku. Tento spis

zakládají v roce 1942 nakladatelství Topix, jež si klade za cíl porazit komiks jeho vlastními zbraněmi: „combattre le feu par le feu afin de prendre la défense de l'esprit et de la morale de la jeunesse chrétienne américaine“.¹⁴⁶ V jeho péči začíná proto vycházet časopis *Timeless Topix* šířící kreslené seriály s náboženskými a moralizujícími náměty. Tato nová americká tendence padne v Québecu na úrodnou půdu – v tomto směru již ostatně předpřipravenou výše zmiňovanými publikacemi náboženských kongregací z let 1919–44. Montréalské nakladatelství Fides naváže s Topixem úzkou spolupráci a roku 1944 začne vydávat měsíčník *Hérouts*,¹⁴⁷ který distribuuje přímo do quebeckých škol. Zpočátku obsahovalo toto periodikum téměř výhradně překlady seriálů převzatých z *Timeless Topix*, v padesátých letech se v něm však dostávají ke slovu i quebečtí frankofonní autoři (nejznámějším domácím seriálem byl *Le frère André*). Měsíčník dosáhne obrovského úspěchu, a to nejen v Kanadě – dočká se anglických, španělských i italských překladů, ba co víc, v letech 1949–52 existuje také jeho frankofonní verze určená pro francouzský a belgický trh. Jedná se tak o vůbec první průnik quebeckého komiksu do Evropy, což je o to pozoruhodnější, uvědomíme-li si, že v této době již byly na světě všechny pilíře belgo-francouzské komiksové scény (*Pif*, *Tintin*, *Spirou* ad.). Seriály publikované v tomto časopisu nebyly nijak umělecky ani tematicky převratné, díky své obrovské rozšířenosti však *Hérouts* dokázal obeznámit s komiksovými vyprávěcími postupy celou generaci čtenářů – generaci, která se následně podepsala na „komiksovém převratu“ v 60. letech.

Urputné tažení proti obscénnosti klasických komiksů vyvrcholilo v Kanadě roku 1954, kdy je v Montréalu publikován spis z pera Gérarda Tessiera nazvaný *Face à l'imprimé obscène, jeho přičiněním dochází v následujících letech k téměř naprostému vymýcení moderního komiksu v Québecu*:

[...] il dresse un réquisitoire enflammé contre les *comics* américains et les revues importées de France. Il reprend à son compte plusieurs arguments avancés par le psychiatre américain Frederic Wertham dans sa campagne anti-*comics* et les adapte au contexte québécois. Il y ajoute une liste, « sujette à additions », de périodiques que tous les foyers québécois devraient proscrire pour diverses raisons : tous les *comics* américains (à l'exception de ceux qui

ovlivnil dobový náhled na komiks v celém západním světě. V návaznosti na něj také americký parlament ještě téhož roku přijal tzv. *Comics Code Authority* a téměř na dvě desetiletí sešněroval komiksovou produkci v USA velmi přísnými pravidly.

¹⁴⁶ RHEAULT, Sylvain. *Histoire de la bande dessinée au Québec (1944–1968): Mon "Hérouts!"*. [online]. Dostupné z <<http://uregina.ca/~rheaults/t/bdq/b13.htm>> [cit. 10. 12. 2012].

¹⁴⁷ *Hérouts* se na dlouhou dobu stane držitelem rekordu v délce vydávání – bude vycházet plných 22 let (od roku 1944 do roku 1966) a jeho prvenství překoná až *Safarir*, o němž se zmíníme níže – ten letos oslavil již 25 let přítomnosti na trhu.

sont réalisés par les institutions catholiques) et la plupart des revues de BD franco-belges destinées à la jeunesse.¹⁴⁸

Když v roce 1966 přestal vycházet i časopis *Hérauts*, posledním „osamělým bojovníkem“ na poli komiksu zůstal už jen vytrvalý Chartierův Onésime. Z újmy, kterou mu způsobil Tessierův odsuzující text, se quebecké sekvenční umění začalo vzpamatovávat až na sklonku 60. let.

Již od roku 1960 probíhá v Québecu tzv. Révolution tranquille – po letech vlády ultrakonzervativní Union nationale se ke slovu dostává Parti libéral du Québec, s ní se začíná uvolňovat politické a společenské ovzduší a vzkvétá také domácí kultura. Když v roce 1968 vypukají ve Francii studentské bouře a v USA vrcholí odpor proti válce ve Vietnamu, najdou svobodné myšlenky z obou hnutí v liberalizujícím se Québecu nadšenou odezvu. Na trh v té době proniká francouzský magazín *Pilote* a současně také americký undergroundový komiks. Sekvenční tvorba se tedy pro mladou generaci stává médiem protestního hnutí a koncem 60. let se díky tomu v Québecu vyrojí velké množství, převážně studentských, kreslených fanzinů (např. *Chiendent*, *Ma@de in Québec*, *L'Hydrocéphale illustré*). Právě na jejich stránkách dochází k renesanci quebeckého frankofonního komiksu, který povstane z popela už ne jako dětské čtivo, nýbrž jako dospělý prostředek sociální satiry a politické kritiky se sklonem k poetickým až psychedelickým experimentům.

Zmiňovaná periodika si však na sebe nedokáží vydělat a maximálně do dvou let od svého vzniku všechna opět zanikají:

Ces premières tentatives d'édition, nées dans l'enthousiasme, se heurtent violemment à la dure réalité du marché ainsi qu'à des obstacles économiques incontournables : le lectorat québécois, relativement restreint, est éparpillé sur un vaste territoire, et l'impression en couleurs de même que la distribution d'une revue à l'échelle de la province coûtent cher. L'absence de structures et de politiques éditoriales, l'irrégularité des parutions qui ne favorise pas la fidélisation du lecteur, le contenu axé sur l'expérimentation graphique au détriment de la narration -- ce qui rebute certains lecteurs --, voilà d'autres difficultés qu'affrontent ces revues [...] elles finissent toutes par disparaître à plus ou moins brève échéance.¹⁴⁹

Nadšení mladí tvůrci se ovšem nemíní vzdát bez boje, mimo jiné také proto, že poptávka po komiksu ve společnosti neustále roste a trh s velkým úspěchem zaplavují alba

¹⁴⁸ BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: La bande dessinée de la « grande noirceur »*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7300-f.html>> [cit. 10. 12. 2012].

¹⁴⁹ BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: « Le printemps de la bande dessinée québécoise »*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7400-f.html>> [cit. 10. 12. 2012].

amerického a belgo-francouzského původu. Prostor pro domácí tvorbu tedy evidentně existuje, jen je třeba najít její správné zaměření, které by nekolidovalo s produkcí evropskou ani americkou. Poučení neúspěchy svých předchůdců, se zakladatelé nově vzniklých časopisů (např. *L'Écran*, *Plouf*) soustředí na širší publikum a podstatnou část svých stránek věnují humoru, který doplňuje sociální satira. Na konci 70. let se k těmto dvěma hlavním směrům přidá (po vzoru francouzského *Métal hurlant*) kreslená sci-fi. Druhá vlna obrázkových časopisů je díky tomu mnohem úspěšnější než první a podaří se dokonce vydat i několik samostatných komiksových alb (např. *Monsieur Tranquille*, *Nic et Pic*, *Odysée*).

Do denního tisku však domácí tvůrci přes veškerou snahu pronikají jen ztuha, neboť stále nemohou cenově konkurovat mocným americkým „Syndicates“. Skupina mladých autorů ze zkrachovalých fanzinů, jejímiž hlavními organizátory jsou Jacques Hurtubise a Pierre Fournier, se tedy roku 1974 rozhodne spojit pod jménem „L'Hydrocéphale entêté“ a založit vlastní quebecký syndikát – Les Petits dessins. Společně vydávají časopis *L'Illustré* (v němž se poprvé objeví další legenda quebeckého komiksu, Fournierův *Capitaine Kébec*) a podaří se jim vydobýt si téměř na rok prostor pro šest každodenních stripů v deníku *Le Jour*.

V sedmdesátých letech začíná po francouzském vzoru o komiks projevovat zájem i odborná veřejnost. K prvnímu pozitivnímu kroku v tomto směru dojde roku 1971, kdy je komiks zařazen na program festivalu kresleného humoru, Salon international de la caricature de Montréal. Velmi aktivní je na tomto poli skupina „L'Hydrocéphale entêté“ – vydává první odbornou příručku pro komiksové tvůrce nazvanou *Le Guide du parfait petit dessinateur québécois de bandes dessinées*, uspořádá „Le Show de la BDQ“, putovní výstavu na téma quebecký komiks, která se dostane až do New Yorku, a ve spolupráci s univerzitou v Montréalu zorganizuje roku 1975 první výhradně komiksový festival – Festival international de la BD. Začínají se také objevovat odborné články v periodících specializovaných na umění či sociologii. K zásadnímu počínu se odhodlá skupina autorů kolem komiksového časopisu *L'Écran*, když společně zaplní speciální číslo univerzitní literární revue *La Barre du Jour*, nazvané *BDK*, výhradně příspěvky týkajícími se quebeckého komiksu: „L'équipe de rédaction de *L'Écran* est à l'origine d'un ouvrage qui

fait date dans l'étude de la bande dessinée québécoise [...]. Ce volume de plus de 260 pages aborde les aspects historiques, sociologiques et sémiologiques de la BD."¹⁵⁰

Poté co zkrachoval i projekt časopisu *L'Illustré*, jeden z jeho otců, Jacques Hurtubise, usoudil, že na quebeckém trhu nemá prozatím čistě komiksové domácí periodikum šanci na přežití, a tak společně s Hélène Fleury a Pierrem Huetem roku 1979 založil nový časopis, v němž dostává srovnatelný prostor komiks i humoristické texty převážně satirického a společensko-kritického tónu. Zrodila se legenda jménem *Croc*. Okamžitý čtenářský úspěch překvapil i autory samotné – zisky z časopisu jim umožnily založit Ludcom-Croc, nové nakladatelství specializující se na komiks a zábavnou literaturu. Stránky *Crocu* se po následujících patnáct let stanou odrazovým můstkem pro quebecké adepty devátého umění – s trochou zobecnění lze tvrdit, že zde ve svých začátcích publikoval téměř každý úspěšný domácí frankofonní komiksový tvůrce 80. a 90. let.¹⁵¹ V péči Ludcom-Crocu vycházejí také první samostatná quebecká komiksová alba v moderním slova smyslu, jejichž model v domácí kreslené produkci převažuje dodnes:

En général, à cause d'un marché sursaturé par les Américains et les Français, la BD québécoise n'est pas concurrentielle. À cause surtout des petits tirages, il est impensable de s'offrir le luxe des albums à l'européenne ou les prix ridicules des comics books américains. [...] la BD québécoise tente le compromis avec un contenu généralement en noir et blanc, mais avec une couverture cartonnée, le tout pour environ 10 dollars.¹⁵²

Úspěch *Crocu* motivoval vznik mnoha dalších časopisů, z nichž je třeba zmínit alespoň revue *Safarir*, která se zrodila v roce 1987 jako přímý konkurent *Crocu* a profilovala se po vzoru amerického magazínu *Mad*. Oproti staršímu projektu se soustředila také na mladší publikum (prezentuje se jako revue pro celou rodinu) a ubrala na politickém zaměření, díky čemuž slavila velký úspěch. Oba časopisy nějakou dobu spolunažívaly, ovšem *Croc* se nikdy nevyrovnal se ztrátou čtenářů, o které jej *Safarir*

¹⁵⁰ BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: « Le printemps de la bande dessinée québécoise »*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7400-f.html>> [cit. 10. 12. 2012].

¹⁵¹ Bell a Viau zdůrazňují ve svém článku zejména tyto autory: Réal Godbout, Pierre Fournier (*Michel Risque*, *Red Ketchup*), Michel Garneau alias Garnotte (*Pauvres riches*), Jacques Hurtubise (*Le Sombre Vilain*), Serge Gaboury (*Les Aventures de Hi-Ha Tremblay*), Lucie Faniel (*Olga et les bêtes*, *Flip-lip*), Patrick Moerrel (*La Patinoire en folie*, *Roch Moisan*), Caroline Merola, Jules Prud'homme (*La Sœur violente*, *Xavier*, *Vie moderne*), Jean-Paul Eid (*Jérôme Bigras*), Jacques Goldstyn (*Toto le Bosniaque*, *Les Fiches du neurone banni*), Claude Cloutier (*La Légende des Jean-Guy*, *Gilles La Jungle*, *Nevada Allaire*). (BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: La percée du marché québécois*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7500-f.html>> [cit. 10. 12. 2012]).

¹⁵² RHEAULT, Sylvain. *Histoire de la bande dessinée au Québec: L'édition de la BD*. [online]. Dostupné z <<http://uregina.ca/~rheaults/t/bdq/b21.htm>> [cit. 10. 12. 2012].

připravil, a přes veškerou snahu o zvrácení nepříznivého vývoje nakonec v roce 1994 zaniká. *Safarir* tak zůstal jediným quebeckým humoristickým časopisem a frankofonní komiksoví autoři se i v současnosti uchylují převážně pod jeho patronát.

V 80. letech se americký i evropský komiksový trh ocitl v krizi, která zprostředkovaně postihla i Québec. Autoři se této hrozbě snaží čelit založením asociací, pod jejichž hlavičkou by mohli společnými silami bojovat za záchranu a rozvoj devátého umění. Po několika neúspěšných pokusech dochází roku 1985 k založení Société des Créateurs et Ami(e)s de la Bande Dessinée (ScaBD) a v roce 1986 ke vzniku Association des Créateurs et Intervenants de BD (ACIBD). Obě sdružení se podílejí na organizaci různých výstav, festivalů a odborných diskusí a vydají také několik společných sborníků. Když je však v 90. letech krize zažehnána, ztrácejí smysl své existence a opět zanikají. Quebecký komiks tak dodnes nemá žádnou profesionální asociaci, která by zdejší autory cíleně a organizovaně sdružovala.

V posledních dvaceti letech počet vydaných quebeckých komiksů roste, dosud však na tamějším trhu ani zdaleka nemohou konkurovat americké a evropské produkci – celkově tvoří jen 5 % všech prodaných alb. Největším vydavatelem domácího komiksu je dnes nakladatelství Les 400 coups, založené v roce 1994. V současné době se zejména mladí tvůrci snaží uniknout nemilosrdnému tržnímu prostředí a uchylují se na Internet, touto cestou se quebecké sekvenční umění utěšeně rozrůstá, nicméně dostává se často jen k úzkému okruhu informovaných fanoušků. Největší úspěch u širší čtenářské veřejnosti slaví stále tvorba humoristická, která využívá regionální specifika – na tomto poli jí samozřejmě evropský ani americký komiks konkurovat nemůže. Takto vyhraněné zaměření je ovšem zároveň překážkou expanze kanadského komiksu na světový trh. Autorský potenciál však v Québecu bezesporu existuje a nemalý počet kanadských tvůrců je v posledních letech zaměstnáván velkými americkými a evropskými nakladatelstvími. Zda se jim časem podaří prosadit kromě svého talentu i autentické quebecké projekty ukáže teprve budoucnost...

III.1.3 Afrika

V důsledku dlouhotrvající kolonizace se v mnoha zemích Afriky francouzština dodnes udržuje jako úřední či alespoň jeden z úředních jazyků. Často ji ve svých dílech rovněž využívají zdejší autoři, neboť se tímto způsobem značně rozšiřuje okruh jejich

potenciálních čtenářů, a to jednak na ostatní frankofonní africké státy, ale zejména také na rozvinutější evropský trh, což je pro životnost jejich projektů z ekonomického hlediska nejen výhodnější, ale mnohdy dokonce nezbytně nutné.

Ve francouzštině vzniká kromě beletrie také značná část afrického komiksu, pro úplnost naší práce je tedy nutné věnovat tomuto fenoménu alespoň krátkou zmínku. Na druhou stranu, z hlediska překladu do češtiny je africký komiks zcela opomíjen, proto se zde omezíme jen na velmi stručný historický přehled.

První stopy frankofonního komiksu v Africe lze dohledat v časopisech vydávaných koncem 20. let 20. století pro kolonialisty v Belgickém Kongu (dnes Demokratická republika Kongo). Jednalo se však o obrázkové příběhy koloniálních autorů čtené taktéž převážně evropskými přistěhovalci, o africkém komiksu v pravém smyslu slova tedy ještě nemůže být řeč. Vůbec první ucelenější seriál pro africké čtenáře, *Les aventures de Mbumbulu, "historiettes conçues pour inculquer au colonisé évolué les belges vertus de l'ordre, de la propreté, du sens de l'épargne et de la brique au ventre"*,¹⁵³ se zde objevil až roku 1946 ve čtrnáctideníku *Nos images*.

V padesátých a šedesátých letech jsou africkému publiku určeny převážně jen reklamní obrázkové příhody – tento způsob propagace byl velmi oblíbený v mnoha periodicích napříč kontinentem. V této době se také rychle rozšiřují kreslené příběhy s náboženskou tematikou spojené s misionářskou prací evropských kněží.

Na první serióznější komiksový pokus si musela frankofonní Afrika počkat až do roku 1953, kdy v deníku *La Croix du Congo* začínají souběžně vycházet dva kreslené příběhy – první z nich byl inspirován Hergého seriálem *Quick et Flupke*¹⁵⁴ a čtenáře v něm bavila nezbedná dvojčata Mbu a Mpia, ve druhém se objevil první africký superhrdina, z nějž dokonalost dle západního vzoru samozřejmě jen čísel: „Sao, dessiné par Paul Merle, est beau, noir avec des traits fins, combat le vice et constitue la parfaite image

¹⁵³ CASSIAU-HAURIE, Christophe. *La BD en RDC, une tradition coloniale*. [online]. Dostupné z <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8081>> [cit. 6. 12. 2012].

¹⁵⁴ Hergé vytvořil tento cyklus o dvou malých uličnících v roce 1930, kdy vychází první sešit nazvaný *Quick et Flupke, gamins de Bruxelles*. Později jejich gagy zaplnil ještě čtyři další alba, která vyšla v letech 1932, 1934, 1937 a 1940.

du colonisé idéal“.¹⁵⁵ Tyto příběhy byly určeny domácímu čtenářstvu, nicméně jejich tvůrci se stále ještě rekrutovali převážně z řad evropských imigrantů.

V šedesátých letech zaplavila Afriku vlna svobody. Západní země hromadně opouštějí své kolonie a rodí se nové samostatné africké státy. V této době také vznikají první komiksy vytvářené africkými autory pro africké čtenáře. Často si kladou pedagogické cíle – například v Alžírsku vzniká několik komiksů popisujících osvobození země, zmiňme alespoň seriál nazvaný *Naâr, une sirène à Sidi Ferruch, který na toto téma v roce 1967 vytvořil Mohamed Aram*.

V roce 1965 byla v Demokratické republice Kongo založena první platforma pro mladé komiksové autory – brzy velmi populární časopis *Gento Oye* (roku 1968 se přejmenoval na *Jeunes pour Jeunes*): „reflet de la conscience populaire, de ses valeurs et de ses critiques“.¹⁵⁶ Právě na jeho stránkách se zrodily první talenty afrického frankofonního komiksu,¹⁵⁷ na nichž vyrostla první generace komiksových čtenářů. Ačkoliv v Alžírsku francouzština není úředním jazykem, vzniká také zde v roce 1969 první frankofonní komiksový časopis – jeho vydavatel se tímto způsobem snaží vytlačit z trhu evropská frankofonní komiksová periodika, připomínku kolonizačních dob.

V sedmdesátých letech se politické ovzduší radikálně změnilo, mladé státy nedokázaly účinně uchopit nově nabytou svobodu a vyvinout demokratické systémy, k moci se proto ve většině z nich dostávají diktátorské režimy. Svoboda slova je omezena, tisk vzniká pod dohledem cenzury, nezávislí nakladatelé jsou systematicky likvidováni a jejich přežití nepomáhá ani stále se zhoršující ekonomická situace. Podpora afrického komiksu je v těchto časech naprosto nulová, státní deníky ze svých stránek vymýtily dokonce i karikaturu. Jediným útočištěm tak pro komiksové autory zůstává církev – pod její záštitou tvoří například mnoho mladých autorů z magazínu *Jeunes pour Jeunes*, který pod tlakem okolností v roce 1978 zanikl. V Kinshase (Demokratická republika Kongo, resp. od 1971 Zair) a v Antananarivu (Madagaskar) publikují církevní vydavatelství

¹⁵⁵ CASSIAU-HAURIE, Christophe. *La bande dessinée en Afrique, un siècle d'histoire*. [online]. Dostupné z <<http://www.afribd.com/article.php?no=10365>> [cit. 6. 12. 2012].

¹⁵⁶ LANGEVIN, Sébastien. *La bande dessinée africaine, son discours et ses problèmes*. *Africultures*, 2000, č. 32, s. 18.

¹⁵⁷ Dle autora již zmiňovaného článku *La bande dessinée en Afrique* byli pro toto období významní zejména autoři jako Denis Boyau, Lepa Mabila Saye, Bernard Mayo, Djemba Djeïs a Sima Lukombo, největší úspěch u čtenářů sklízely seriály *Apolosa*, *Sinatra* a *Durango*.

v obrovských nákladech kreslené životy svatých, jejichž komerční úspěch se dodnes žádnému africkému komiksu nepodařilo překonat.

Na sklonku sedmdesátých let se politická situace poněkud stabilizovala. V roce 1978 vychází první konžské (resp. zairské) samostatné komiksové album, *Les Aventures de Mata Mata et Pili Pili: Le Portefeuille*, inspirované úspěšnou komediální filmovou sérií z padesátých let.¹⁵⁸ Kreslené seriály se začínají pomalu probojovávat také na stránky novin v dalších frankofonních afrických zemích (Pobřeží slonoviny, Senegal, Kamerun). Ve stejné době se africký komiks poprvé objevuje také na evropské scéně – roku 1978 dává například francouzský měsíčník *Charlie mensuel* prostor dvojici autorů (Xhi, M'aa) z Madagaskaru.

V osmdesátých letech šíření komiksu úspěšně pokračuje. Tento pozitivní trend je umožněn mimo jiné také stále se zvyšující gramotností v afrických zemích, díky níž se rozrůstají jak řady autorů, tak i řady čtenářské. Vznikají první komerčně úspěšná alba a množí se rovněž počet komiksových periodik (*Bédé Afrique* (Zair), *Le cri du margouillat* (Réunion), *Cocotier* (Gabon) ad.). V roce 1988 zakládá Hans Kwaatail v Gabonu nakladatelství Achka – první specializované komiksové nakladatelství ve frankofonní Africe. Kreslené seriály se pomalu začínají objevovat také v produkci velkých, „seriózních“ vydavatelů – například pod hlavičkou Les Nouvelles éditions africaines.

Pro devadesátá léta je charakteristický postupný návrat demokratického ovzduší do afrických zemí. Společně s rostoucí svobodou tisku přicházejí na trh nová a nová periodika (*Chari BD* (Čad), *Journal du Jeudi* (Burkina Faso) ad.). Dlouho pronásledovaná karikatura a satira začíná opět vzkvétat a mnoho tvůrců využívá této změny s velkým zápalem – množí se pichlavé, zesměšňující kritiky režimu, církve i evropských mravů, vydávané vlastními náklady v levných sešitcích a nabízené autory samotnými v pouličním prodeji či na tržištích. Africký komiks se nově angažuje též výchovně-společensky a nebojí se otevírat ani velmi ožehavá témata, jako například práva žen (*Qui aurait cru qu'une femme...* – scénář: Dan N'Guessan; kresba: Youkoua Kouassi (Pobřeží slonoviny)), ženskou obřízku (*Le choix de Bintou* – scénář: Yann Nachtman Diarra; kresba: Ali Sidy

¹⁵⁸ En 1950 au Congo belge un missionnaire flamand, fou de cinéma, réalise une vingtaine de films : la série "Matamata & Pilipili". Ces "Laurel & Hardy" africains, ont fait la plus grande joie des spectateurs congolais. Totalement inédits en dehors de l'Afrique, ces films ont disparu à la fin de l'époque coloniale. (viz profil filmu na internetových stránkách Africine.org. [online]. Dostupné z <<http://www.africine.org/?menu=film&no=5653>> [cit. 6. 12. 2012].)

Mbar Faye, El Hadj Sidy Ndiaye (*Senegal*)), či *AIDS a obchod s lidmi (Cap sur Tombouctou – scénář: Liliana Lombardo-Nohé; kresba: Elce (Pobřeží slonoviny))*.

V devadesátých letech se africkému frankofonnímu komiksu také stále častěji a úspěšněji daří pronikat na evropskou scénu. V roce 1993 odchází z válkou zmítaného Zairu do belgického exilu jedna z největších hvězd afrického komiksu – kreslíř Barly Baruti, jenž se s velkou vervou pokouší otevřít africkým autorům dveře do Evropy a obeznámit evropskou veřejnost s africkými problémy. Baruti rozvíjel úzké vztahy s Evropou již od osmdesátých let (několik komiksů s ekologickou tematikou ve spolupráci s organizací *Coopération belge*, festival v Angoulême (1984), tvůrčí stáž v Hergého ateliéru v Bruselu (1987)). Svě mezinárodní zkušenosti se snažil aktivně využít a předat mladým autorům ve své domovině – v roce 1989 proto založil nevýdělečnou organizaci ACRIA (*Atelier de Création et de l'Initiation à l'Art*), která pořádá tvůrčí ateliéry, vydává specializovaný měsíčník *Afro-BD* a v roce 1991 zorganizovala také první ročník festivalu nazvaného *Salon Africain de la Bande Dessinée et de la Lecture pour la Jeunesse*. Tato asociace zůstává až do dnešní doby zřejmě nejvýraznější hybnou silou frankofonního komiksu v Africe, sám její zakladatel vidí v kreslených seriálech velmi mocný prostředek společenského uvědomění a rozvoje:

Il faut arrêter de dire que la BD est un luxe. Les gens continuent de boire, de s'habiller à grands frais. [...] S'il faut que les gens mangent, ils doivent aussi savoir pourquoi ils n'ont pas assez à manger, il ne faut pas négliger l'information et l'éducation. La BD pourrait occuper la fonction d'un La Fontaine des temps modernes : quelque soit le sujet abordé, les gens lisent quand même. La BD peut jouer à la fois le rôle du griot et du fou du roi.¹⁵⁹

Baruti je dodnes jistě nejvýznamnější komiksovou osobností spojující frankofonní Afriku s Evropou, není však ani zdaleka jediný, za všechny jmenujme alespoň ještě dalšího zairského exulanta, od roku 1981 ve Francii působícího Serge Diantantu, který se prostřednictvím své tvorby angažuje zejména v problematice AIDS, ženských práv, týraných dětí a historie otroctví v kolonizované Africe.

Právě zásluhou takovýchto osobností se na počátku 21. století zvedá v evropských zemích vlna zájmu o africký komiks. Ve spolupráci s různými nevládními organizacemi (a často za podpory Evropské unie) se rozvíjejí afro-evropské výchovné projekty, v roce 2001 například vzniklo album *À l'ombre d'un baobab*, v němž se kolektiv afrických tvůrců snaží pomocí kreslených příběhů přiblížit francouzským školákům problémy v oblasti

¹⁵⁹ BARUTI, Barly cit. LANGEVIN, Sébastien. Papa Barly entre les deux Matonge. *Africultures*, 2000, č. 32, s. 34.

zdravotnictví a vzdělávání, se kterými se v současné době černý kontinent potýká. Rodí se také komiksové asociace sdružující africké autory působící na evropské scéně (např. *Afro-bulles*, *Afrique dessinée*). Díky jednotné prezentaci se pak jejich tvorba lépe prosazuje v záplavě jiné kreslené produkce na evropském trhu. Šíření afrického komiksu podporují také nově vzniklá nakladatelství, která speciálně pro tyto tvůrce zakládají v Evropě jejich krajané (např. *Mabiki* (Belgie), *Mandala BD* (Francie)). Pravidelně dnes ve Francii a v Belgii svá alba vydává asi dvacítku zde žijících autorů afrického původu a mnozí další jsou zváni alespoň k občasné spolupráci.

Na samotném černém kontinentě se ve 21. století také začíná komiksu dařit čím dál lépe – alespoň náznaky devátého umění již najdeme ve všech zemích frankofonní Afriky. Hlavním pilířem tvůrčího rozvoje v této oblasti je však dnes především Demokratická republika Kongo, následovaná Alžírskem, Madagaskarem a Pobřežím slonoviny. Dětskému komiksu se daří zejména v Kamerunu. Rovněž na africké komiksové scéně dochází ke sdružování autorů (např. *Tache d'encre* (Pobřeží slonoviny), *BD Boom* (Gabon)), kteří spojenými silami bojují za prosazování svého umění – vydávají společná alba, sestavují specializované časopisy (např. *Gbich!* (Pobřeží slonoviny), *BD Boom* (Gabon), *Africanissimo* (Demokratická republika Kongo), *Ngah* (Madagaskar)) a pořádají výstavy a festivaly, které se setkávají s rok od roku nadšenějším zájmem publika (např. *Coco Bulles* (Pobřeží slonoviny), *Journées africaines de la bande dessinée* (Gabon)).

Přirozený vývoj komiksu v Africe je dlouhodobě narušován nepříznivou politickou a ekonomickou situací. Z hlediska kulturního zde však existují všechny předpoklady k budoucímu úspěchu, neboť africká kultura v sobě nese hluboce zakořeněnou ústní tradici, pro niž se deváté umění, zpravidla založené na dialogu, ukazuje jako ideální médium.

III.2 Historie českého komiksu

Český komiks se začal formovat v polovině 19. století a jeho počáteční vývoj probíhal v podstatě paralelně s vývojem komiksu v západním světě, k rozrůznění přístupů k tomuto umění došlo až později, a to zejména vlivem politických a společenských změn.

Prapůvod českého kresleného seriálu lze hledat v humoristických periodických, zejména pak v prudkém rozvoji karikatury, k němuž došlo po roce 1848. Významnou roli hrály v tomto směru Vilímkovy *Humoristické listy*, které se brzy po svém založení v roce 1859 začaly soustřeďovat na politickou satiru. Na rozdíl od mnoha podobných časopisů efemérní existence vycházely úspěšně dlouhá léta, jejich konec přinesl až protektorát. V *Humoristických listech* se také roku 1862 objevuje první „bublina“ v historii českého sekvenčního umění (obr. 12), ovšem, jak je patrné z obrázku, nejedná se zde ještě o typickou bublinu řečovou. Ve stejném periodiku má svou českou premiéru také příběh rozfázovaný do několika políček a poprvé se zde setkáme rovněž s opakovaně se vyskytující postavou, konkrétně se studentem Filipem Fištrónkem.



Obrázek 12: První „bublina“ v české komiksové historii – *Humoristické listy*, 1862

Autoři přispívající do *Humoristických listů* (patřil mezi ně např. i Mikoláš Aleš) byli výrazně ovlivněni obrázkovými cykly německého tvůrce Wilhelma Bushe, jehož dílo, zejména pak žertovné příhody Maxe a Moritze,¹⁶⁰ se v té době těšilo velké popularitě v mnoha evropských zemích. Bush tedy významně přispěl k rozmachu českých kreslených příběhů, ovšem, jak připomíná ve svém článku A. C. Knigge, jeho obliba byla také částečně brzdou progresivního vývoje komiksové tvorby, a to nejen u nás:

Wilhelm Bush však zároveň trochu zkomplikoval etablování moderního komiksu v Evropě, protože kvůli popularitě jeho obrázkových příběhů s (většinou rýmovanými) texty pod obrázky se dialogové bubliny dlouho nedokázaly prosadit. U raných překladů amerických komiksových stripů [...] se bubliny kreseb dokonce retušovaly a nahrazovaly doprovodnými texty pod panely.¹⁶¹

Mimo jiné právě vzrůstající oblíbenost zmiňovaných obrázkových forem vedla v sedmdesátých a osmdesátých letech 19. století k boomu satirických a karikaturistických časopisů. Roku 1881 byl také založen časopis *Malý čtenář*, v němž se začaly nejprve příležitostně, a od devadesátých let pravidelně objevovat první protokomiksy určené dětem.¹⁶² Se stoupající kvantitou časopisecké produkce však mnohdy klesala její kvalita, nové tituly trpěly neoriginálností a často zabředly do konzumní podprůměrnosti. Dochází proto k odklonu čtenářů a s ním spojené selekci. Do 20. století vstupuje český komiks převážně jako kreslená anekdota – pravidelné řady stejně velkých panelů s textem uvedeným pod obrázkem.¹⁶³ Tato forma v něm následně dominovala až do čtyřicátých let.

Nehledě na převažující konzervativní tendence dochází však na poli kreslených příběhů k určitému vývoji. Velkým krokem k modernímu komiksu bylo zavedení dialogových bublin, ačkoliv text pod panely ještě nějaký čas nemizel. Progresivním periodikem se v tomto směru ukazují být zejména *Kopřivy*. Právě na jejich stránkách začal již v prvním desetiletí 20. století (minimálně od r. 1906) prosazovat tento průkopnický

¹⁶⁰ První příběh ze série *Max und Moritz* vyšel 4. dubna 1865 v časopisu pro dospělé čtenáře *Fliegende Blätter*. Původně byl, stejně jako mnohá další Bushova díla, zamýšlen jako společenská satira. V průběhu první poloviny 20. století začalo však být na komiks pohlíženo převážně jako na dětské čtivo, a tak se Max a Moritz dočkali edičních úprav pro nejmenší čtenáře. V této formě se také dostali do širokého kulturního povědomí a setrvali v něm až do současné doby (v Německu byly v roce 2005 jejich příhody nejen souborně vydány, ale dokonce i adaptovány do filmové podoby).

¹⁶¹ KNIGGE, Andreas C. Made in Germany. *AARGH!*, 2010, č. 10, s. 39.

¹⁶² Tomáš Prokůpek ve svém článku pro časopis *Ladění* zdůrazňuje zejména díla Karla Ladislava Thumy, jakožto nejpilnějšího domácího přispěvatele do *Malého čtenáře*. Jeho obrázkové situační gagy odrážejí vliv již zmiňovaného Wilhelma Bushe. V devadesátých letech Thuma rozšířil svou přispěvatelskou činnost na další časopisy, např. *Dětský máj*. Roku 1911 dokonce vyšel ve Vilímkově nakladatelství dvousvazkový výběr z jeho seriálové tvorby pod názvem *Humoru kvítky pro hodné dívky*. (PROKŮPEK, Tomáš. *Dětský komiks v Česku do roku 1945. Ladění: časopis pro teorii a kritiku dětské literatury*, 2010, roč. 15, č. 1–2, s. 3).

¹⁶³ DIESING, Helena. *Český komiks 01. poloviny 20. století*. Praha: Verzone, 2011, s. 16.

postup Josef Lada. Helena Diesing cituje ve své knize pasáž z *Ladovy Kroniky mého života*, v níž se autor přiznává k americké inspiraci ve využívání bublin:

Do *Kopřiv* jsem častěji kreslil obrazy přes celé dvě vnitřní strany. [...] Bývaly na nich rušné scény, plné pohybu a překotného zmatku, a všechno, co zobrazení mluvili, bylo po americkém způsobu vepsáno do balónků, jež splývaly s ústy mluvících.¹⁶⁴

To, jak se Lada dostal k informacím o vývoji komiksu za oceánem, zůstává dodnes záhadou. Díky němu si však stejný způsob zobrazování řeči oblíbili i jiní autoři a postupně se začal objevovat v *Humoristických listech*, *Lidových novinách* a dalších periodicích.

Lada ovšem drží český „komiksový primát“ i v jiných ohledech. Pro *Nedělní České slovo* vytvořil seriál *Šprýmovné kousky Františka Vovíška a kozla Bobeše*, v němž se poprvé v dějinách českého komiksu objevují ustálené opakovaně se vracející hrdinové. Cyklus vycházel déle než rok a půl,¹⁶⁵ jeho periodicitu však byla značně nepravidelná. Každé z 23 pokračování obsahuje uzavřený a ukončený příběh, ale jednotlivé díly na sebe zároveň navazují, většinou díky promluvě jedné z ústředních postav.¹⁶⁶

Ladovi se také jako prvnímu podařilo využít komerčního potenciálu komiksu – již v roce 1925 pomáhali Frantík a Bobeš propagovat Oděvnický velkozávod Antonína Hořovského. Dalším komerčním úspěchem byla první Ladova komiksová postava se skutečně pravidelnou periodicitou:¹⁶⁷ „*Nedělního Českého slova* se lid začal masově dožadovat až kvůli příhodám dobrého vojáka Švejka [...] tato postava zvedla prodeje na neuvěřitelných 160 tisíc výtisků [...]“¹⁶⁸

Přestože jsou uvedena Ladova díla, zejména pak zmiňovaný Švejk, často citována jako první příklad moderního českého komiksu, a to především díky vyváženosti textu a obrazu, využití bublin, přítomnosti ústředního hrdiny a vzájemné provázanosti jednotlivých pokračování, Helena Diesing upozorňuje na významný rozdíl mezi těmito příběhy a moderním sekvenčním uměním:

¹⁶⁴ Cit. podle DIESING, Helena. *Český komiks...*, op. cit., s. 29.

¹⁶⁵ První příhoda se v *Nedělním Českém slově* objevuje 25. března 1922, poslední vyšla 21. října 1923. O oblibě Frantíka a Bobeše svědčí i souborné knižní vydání jejich příběhů hned v roce 1923, tedy pouze rok po jejich novinové premiéře.

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 50.

¹⁶⁷ Seriál *Osudy dobrého vojáka Švejka* vycházel týden co týden od 11. listopadu 1923 do konce roku 1924.

¹⁶⁸ *Idem.*

Švejk sice vycházel na pokračování a měl svou ústřední postavu, ale to stále není důvod považovat jej za komiks. *Osudy dobrého vojáka Švejka ve světové válce* jsou spíše velmi bohatě ilustrovaným literárním útvarem, lze mluvit o novinovém seriálu. Text bez Ladových obrázků je – navzdory úpravě a schopnosti kreslíře vybrat si klíčové momenty děje – schopný samostatného života, zatímco Ladovy obrazy bez textu ne.¹⁶⁹

Výrazněji a systematictěji než Lada využíval v meziválečném období potenciálu komiksu Ondřej Sekora. V souvislosti s tematikou naší práce není bez zajímavosti, že Sekora působil v letech 1923–24 a v letech 1927–28 jako zahraniční dopisovatel *Lidových novin* v Paříži. Díky tomu se seznámil s komiksem v prostředí, kde se už etabloval a zdárně rozvíjel. Sekora se nebál experimentů, ve své tvorbě pro děti i v dílech pro dospělé¹⁷⁰ často střídal úhel vyprávění a typická pro něj byla také variabilita formálních konvencí. Jako jeden z prvních autorů využívá ve svém seriálu *Bedříšek a Voríšek* pro umístění textu výhradně dialogové bubliny a projevuje též do té doby nebývalou invenci v grafickém zpracování letteringu:

Záhlaví řeší Sekora graficky poutavě, k jeho atraktivnímu vyznění přispívá hlavně kombinace tiskacího a psacího letteringu a práce s prostorem. [...] Text je vždy uvnitř panelu, dialog je umístěn v bublinách, dochází dokonce ke zvýraznění intenzity zvuku tloušťkou a velikostí letteringu.¹⁷¹

Hovoříme-li o Sekorově tvorbě, nelze samozřejmě nezmínit jeho nejslavnějšího komiksového hrdinu, Ferdu Mravence. Hned od první řady,¹⁷² nazvané *Příhody Ferdý Mravence*, se seriál vymykal z dobové produkce svou moderností a originalitou postav i prostředí. Ferda má geniálně jednoduchou a přitom dokonale funkční kresebnou stylizaci a jeho hmyzí říše nabízí dostatek prostoru pro nová a nová dobrodružství.¹⁷³ – Díky tomu zůstává jeho postava, jako jediná z těch, které stály u zrodu českého komiksu, i dnes stále živá a nadčasová. Ferdova výtvarná podoba jasně prozrazuje, že Sekora v tomto případě sáhl pro inspiraci za oceán a vzorem mu byly postavičky kreslených příběhů Walta

¹⁶⁹ DIESING, Helena. *Český komiks...*, op. cit., s. 52.

¹⁷⁰ Již od dvacátých let kreslil Sekora pro *Lidové noviny* tzv. pondělní proužky, což byla vlastně obdoba amerického „stripu“. – Zpočátku se v nich věnoval glosování společenské situace a sportovní tematice, později, se vzrůstající válečnou hrozbou, se „proužky“ politizují – reflektují všechny podstatné politické události od habešského konfliktu a španělské občanské války až po bující rasismus.

¹⁷¹ *Ibid.*, s. 76.

¹⁷² Celkem vyšlo v *Lidových novinách* od ledna 1933 do listopadu 1941 sedm cyklů s Ferdou. Je však třeba podotknout, že skutečně formálně čistým komiksem se Ferdovy příběhy staly až v závěru Sekorova působení v *Lidových novinách*.

¹⁷³ (KEPORKAK). *Ferda Mravenec, hrdina do každé doby (1) – vykuklení legendy*, [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=873>> [cit. 1. 12. 2012].

Disneyho, zejména pak, též dodnes živý, Mickey Mouse. Tomu ostatně nasvědčuje i samotné jméno Sekorova hrdiny, jehož slovosled kopíruje americký model.¹⁷⁴

Díla Walta Disneyho přivedla k obrázkové tvorbě i další významnou postavu české komiksové historie – Reného A. Klapače. Tento kreslíř byl tak říkajíc odkojen kulturou, jejíž samozřejmou součástí byl komiks a také animovaný film. – Narodil se v Paříži a mládí prožil v Americe, kde také absolvoval studia na grafické škole, v letech 1925–28 pak v okouzlení tvorbou Walta Disneyho studoval animovaný film v Paříži. Když se posléze roku 1933 usadil v Československu, zcela samozřejmě se zde okamžitě zapojil do práce na kreslených seriálech.¹⁷⁵ Tomáš Prokůpek ve svém článku pro výroční speciál *AARGHu!* vyzdvihuje roli Reného A. Klapače jako vůbec prvního českého komiksového profesionála, který bravurně ovládal jazyk komiksu: „Komiks pro něj zjevně představoval svébytnou disciplínu a nikoliv pouhou podmnožinu kresleného humoru, a velmi dobře rozuměl i jeho komerčnímu potenciálu.“¹⁷⁶ Právě Klapačova profesionalita přispěla velkou měrou k vytvoření prvního skutečně úspěšného čistě komiksového periodika u nás.¹⁷⁷

11. února 1934 vydal *List paní a dívek* jako součást přílohy *List našich dětí* pod českým názvem *Punt'a* první epizodu převzatého seriálu americké autorky Grace Drayton, *Dolly Dimples and Bobby Bounce*. Konzervativně pojatý cyklus s doprovodnými komentáři pod obrázky malé čtenáře nadchl, a tak se redakce rozhodla využít jeho komerčního potenciálu a převzít jej do vlastní režie. Od 13. dílu je tedy kresba svěčena René A. Klapačovi s doprovodnými veršovanými texty Marie Voříškové. Následná stále stoupající obliba Punt'ových příběhů povzbudila důvěru nakladatelství, díky níž mohlo dojít k Punt'ovu osamostatnění, které ve svém článku popisuje Tomáš Prokůpek:

¹⁷⁴ PROKŮPEK, Tomáš. Ondřej Sekora v cizích službách. *AARGH!*, 2010, č. 10, s. 86. Čeština dává přirozeně přednost umístování druhové specifikace pohádkových postav před jejich vlastní jméno (z českých pohádek uveďme například: motýl Emanuel, jelen Větrník, kocour Mikeš, kocourek Modroočko), zatímco anglofonní model je přesně opačný (Donald Duck, Mickey Mouse, Baloo Bear, Peter Rabbit ad.) – Sekorova postavička by se tedy podle domácího úzu měla nazývat mravenec Ferda, pojmenování „Ferda Mravenec“ svědčí pro inspiraci západními vzory.

¹⁷⁵ Klapač vytvořil tvůrčí dvojici se scénáristou Janem J. Holubem, s nímž rozvinul devět let velmi plodné spolupráce. Na srovnatelný tandem – Jaroslav Foglar & Jan Fischer – si pak česká komiksová scéna musela počkat dlouhých šest let.

¹⁷⁶ PROKŮPEK, Tomáš. René A. Klapač – První český komiksový profesionál. *AARGH! výroční speciál*, Brno: Analphabet Books, 2010. s. 9.

¹⁷⁷ Vůbec první pokus o české ryze komiksové periodikum uskutečnil r. 1926 vydavatel Bedřich Kočí, jeho časopis *Koule* však příliš předběhl dobu, svým průkopnickým obsahem následujícím americké vzory si v Československu čtenáře nezískal a po dvou ročnících zanikl. Podobný osud potkal také *Malý zpravodaj*, který v r. 1933 projevil snahu na model *Koule* navázat, po prvním ročníku však též zkrachoval.

[...] z dnešního pohledu ale bylo nejdůležitější, že se nakladatelství Rodina, do jehož široké náruče *List paní a dívek* patřil, rozhodlo vydat Puntova dobrodružství i samostatně. [...] S 5. číslem, vydaným v září 1935, se z doposud nepravidelně vydávaných sešitů stal měsíčník a na světě byl definitivně třetí domácí pokus o komiksový časopis.¹⁷⁸

Helena Diesing podotýká, že *Punt'a* je pro vývoj českého kresleného seriálu zásadní také z hlediska dotažené marketingové strategie:

Byl to zároveň marketingově dotažený projekt – kromě samotného časopisu vycházela leporela *Puntovy pohádky*, roudnická firma Savona vyráběla mýdlo s Puntou, bylo možné si zakoupit či vyrobit maškarní masky Puntí a Kiki, prodávaly se předtisky pro výšivky na oblečení, plošnou loutku atd. Promyšleně a po vzoru Mickey Mouse probíhalo i psíkovo etablování se mezi hvězdy stříbrného plátna – objevil se nejen po boku Grety Garbo, ale postupně se skamarádil s Laurelem a Hardym i Shirley Temple, s nimiž zažil nejedno dobrodružství.¹⁷⁹

Puntovy příhody sice neměly nijak progresivní komiksovou formu a také jejich obsah, vykreslující kýčovitou maloměstáckou idylu, byl spíše nevalné úrovně, ovšem právě proto, že byl Klapač schopen přizpůsobit podobu seriálu tehdejším českým možnostem a očekáváním, dosáhl u čtenářů úspěchu, s nímž se žádný jiný dobový projekt nemohl srovnávat.¹⁸⁰ V důsledku masového rozšíření měla pak Klapačova kresba vliv na další generace komiksových tvůrců, přímo ji zmiňuje např. budoucí král českého komiksu Kája Saudek;¹⁸¹ část Puntova genetického kódu v sobě zcela nepopíratelně nese také pozdější český komiksový fenomén – *Čtyřlístek* (srov. obr. 13 a obr. 14).



Obrázek 13: Kiki – partnerka Puntí



Obrázek 14: Fifi – Čtyřlístek

Díky *Puntovi* kreslený seriál v Československu bezesporu upevnil svou pozici a začal se stále častěji objevovat i v mnoha dalších periodících, ovšem, jak zmiňuje Tomáš Prokůpek v článku pro *Ladění*, čeští čtenáři se svých tradičních pozic vzdávali jen velmi neradi:

¹⁷⁸ PROKŮPEK, Tomáš. René A. Klapač..., *op.cit.*, s. 13.

¹⁷⁹ DIESING, Helena. *Český komiks...*, *op. cit.*, s. 207.

¹⁸⁰ Vydávání časopisu bylo definitivně zastaveno až v roce 1942, a to z důvodu válečného nedostatku papíru.

¹⁸¹ Kája Saudek v několika rozhovorech (např. *Živel* 2005, č. 26) vzpomíná, že jej právě *Punt'a* v mládí přivedl ke kreslení.

Z publikované produkce jako celku je přitom patrný tlak, který konzervativní české prostředí vyvíjelo vůči dialogovým bublinám. U převzatých seriálů byly často retušovány a pod jednotlivá pole byly doplňovány dodatečně vytvořené verše, které tok vyprávění zbytečně brzdily. U domácích komiksů pak existuje řada příkladů, kdy po několika pokračováních z něčeho nic z obrázků bubliny zmizely a vše muselo být otrocky dořečeno rýmovaným textovým doprovodem.¹⁸²

K zásadnímu průlomů v tomto ohledu dochází až na sklonku roku 1938, kdy se na scéně objevily dnes už legendární *Rychlé šípy*. Tvůrčí tandem Jaroslav Foglar a Jan Fischer vytvořil pro časopis *Mladý hlasatel* v letech 1938–41 celkem 105 dílů¹⁸³ tohoto dosud nejznámějšího a zřejmě i nejoblíbenějšího českého komiksu. Podařilo se jim zvrátit skepticismus českých čtenářů vůči moderním dialogovým prvkům v komiksu a konečně zdejšímu konzervativnímu publiku podat důkaz o funkčnosti bublin, které dodávaly „rychlošipáckým“ příběhům akčnost a dynamiku. Československý kreslený seriál se tak díky Mirku Dušínovi a jeho přátelům vydal na slibnou cestu směrem k plnohodnotnému modernímu komiksu... Jeho nadějný rozběh však nejprve zbrzdila a posléze zcela zastavila II. světová válka. K dovršení úpadku byl Foglarův vzor nakonec využit v bezduchem plagiátu opěvujícím nacistickou ideologii.¹⁸⁴

Navzdory poválečnému nedostatku papíru se komiks v Československu v letech 1945–48 pokusil o nový vzestup, ba dokonce o rozšíření své žánrové palety. Autoři navazují na pozitivní předválečný vývoj kreslených seriálů, opět se objevují oblíbené klubové komiksy, v čele s *Rychlými šípy*, a vrací se také například Ferda Mravenec. V červenci roku 1945 začíná nově vycházet satirický týdeník *Dikobraz*, reflektující politickou a společenskou situaci mimo jiné i pomocí kreslených stripů. Levicově zaměřený *Květen* naopak publikuje kýčovitou komiksovou „mýdlovou operu“ *Zuzanka a její svět*. Dle Heleny Diesing dokonce v té době Jaroslav Foglar zkusil vstoupit se svými *Rychlými šípy* na americký trh a dostat tak český kreslený seriál do světového povědomí:

Říjnem roku 1945 je datován dopis, v němž Foglar ne zrovna perfektní angličtinou nabízí *Rychlé šípy* americkému časopisu *Young America*. Tento pokus o průnik do zahraničí [...] zůstal bez odezvy.¹⁸⁵

¹⁸² PROKÚPEK, Tomáš. Dětský komiks..., *op.cit.*, s. 7.

¹⁸³ Dohromady vyšlo v letech 1938–41 v *Mladém hlasateli* 113 pokračování *Rychlých šípů*, kreslířem posledních osmi dílů před zastavením seriálu v roce 1941 byl Václav Junek.

¹⁸⁴ Řeč je zde o seriálech *Lví srdce* a *Malý uličník*, vycházejících v periodiku *Správný kluk*, jediném povoleném protektorátním časopise pro mládež, který byl ideologickou platformou Kuratoria pro výchovu mládeže – protektorátní obdoby německé mládežnické organizace Hitlerjugend.

¹⁸⁵ DIESING, Helena. *Český komiks...*, *op. cit.*, s. 280.

Přes veškerou snahu však přijetí komiksu v našem prostředí rozhodně nebylo hladké. Obrázkový seriál bojoval s hluboce zakořeněnými předsudky kulturní elity, která jej zahrnula do svého boje proti tzv. brakové literatuře. Helena Diesing v této souvislosti cituje mnohé z dnešního pohledu překvapivě útočné pasáže ze série útoků proti klubovým seriálům vycházející v odborném periodiku *Štěpnice*:

Je dostatečně známo, že se mládeži líbí to, co má ke skutečné kultuře, nebo dokonce k umění velmi daleko [...] Vláda by však měla ze všech sil potírat kýč a pseudoumění. [...] Mluvit o výchově a literární hodnotě seriálu je těžké, protože kde nic není, ani čert nebere. [...] Mám zjištěno, že sedmdesát procent odběratelů takových časopisů z mého okolí cítí po dvou měsících odebrání živelný odpor k hodnotné literatuře.¹⁸⁶

Vychovatelé bývají zdrceni, mládež je prý nadšena [...] Vychází čtrnáctideník, který si hová, ba libuje v usmoleném kýči [...] Omluvný argument, že se Rychlé šípy mládeži líbí, je pro každého pedagoga i psychologa (vyjma ovšem obchodníka) k smíchu – dětem se také líbí plivat po druhých, a přece jim to máma rázně zarazí.¹⁸⁷

Dokonce i v rámci časopisů, které komiksy samy publikovaly, si musel tento způsob vyprávění své místo těžce vydobýt. Foglar se například ostře ohradil proti oběžníku redakce časopisu *Junák*, v němž byly jeho *Rychlé šípy* zahrnuty do stejné kategorie jako laciné „Rodokapsy“. Redakce následně poněkud zdráhavě upřesnila, že kresleným seriálům „nelze upřít jisté výchovné ceny.“¹⁸⁸

Byl-li však před rokem 1948 přístup odborné veřejnosti ke komiksům zdráhavý, po komunistickém převratu se ještě vyhroutil a kritické postoje se rozrostly o další rozměr – o složku ideologickou a protiamerickou. První restrikce postihla dialogové bubliny – text se tedy opět zpátečnický posunul pod obrázky. Nicméně ani tento ústupek, ani přizpůsobení obsahu seriálů nové ideologii (obr. 15, obr. 16) a jejich omezení na suše didaktickou funkci bez výraznějšího děje nakonec komiks v Československu nezachránilo:

V roce 1951 byla prakticky dokončena likvidace komiksu v Československu, v letech 1951–1956 nevycházel na území socialistické republiky prakticky žádný kreslený seriál (opět vyjma hraničních žánrů mezi kreslenou anekdotou a komiksovým stripem). Odsudek a zákaz komiksu probíhal „neveřejně“, dostupné tiskoviny ani (veřejná) odborná periodika mu nevěnovaly žádný prostor.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Cit. podle DIESING, Helena. *Český komiks...*, op. cit., s. 279.

¹⁸⁷ Cit. podle *Ibid.*, s. 288.

¹⁸⁸ ZACHARIÁŠ (PEDRO), Jiří. *Stoletý hoch od Bobří řeky*. s. 114 [online]. Dostupné z <<http://orjpv.savana.cz/knihomol/100hoch.doc>> [cit. 1.12.2012].

¹⁸⁹ KOŘÍNEK, Pavel. *Komu to tu prospěje? – České myšlení o komiksu 1948–1989*. [online]. Dostupné z <<http://www.sorela.cz/normalizace/articles.aspx?id=109>> [cit. 1. 12. 2012].



Obrázek 15: Beruška údernice



Obrázek 16: Rychlé šípy na stavbě mládeže

Od roku 1956 se začínají tuhé ideologické poměry pomalu uvolňovat a kreslené seriály si pozvolna opět nacházejí cestu ke čtenářům. Obsahově jsou však zaměřeny v podstatě výhradně na děti a mládež. Veškerou časopiseckou produkci pro mladé čtenáře mělo na starosti nakladatelství Mladá fronta, jehož cílem bylo vytvořit systém tiskovin, který by uspokojil všechny věkové kategorie, jež lze do této cílové skupiny zahrnout. Již delší dobu vycházející časopis pro nejmenší, *Mateřidoušku*, ve druhé polovině 50. let doplňuje například *Pionýr*, *Pionýrské noviny* či *Ohniček*. V lednu 1957 začíná vycházet také časopis *ABC mladých techniků a přírodovědců*, který se ukáže pro další vývoj a šíření původního komiksu v Československu jako naprosto zásadní. Nejen díky tomu, že nabídl tvůrčí platformu novým českým autorům, ale také proto, že začal jako vůbec první¹⁹⁰ přetiskovat překlady francouzských komiksů z levicově zaměřeného časopisu *Vaillant*¹⁹¹ a umožnil tak českému publiku alespoň drobný náhled na komiksově rozvinutější evropskou scénu. Nicméně na počátku šedesátých let se již obrázkové seriály občas objevují v každém ze zmiňovaných periodik.

Tvůrčí rozkvět na tomto poli však stále nedoprovází ani náznak seriózního teoretického bádání, ba co více, odborná veřejnost se ke komiksu stále staví rozpačitě a převážně kriticky. Mladá fronta si tento problém zjevně uvědomuje, a jak vzpomíná tehdejší šéfredaktor *ABC* Vlastislav Toman, snaží se mu též konstruktivně čelit:

Tehdejší vedení vydavatelství a nakladatelství Mladá fronta se v 60. letech pokusilo problémy kolem kreslených seriálů, čili komiksů, řešit. Mimo jiné uspořádalo seminář, kde slovo dostali

¹⁹⁰ Koncem šedesátých let se k *ABC* přidala s překlady z francouzštiny také *Sedmička pionýrů*. Českou komiksovou scénu silně ovlivnila zejména publikováním *Rahana* a *Asterixe*.

¹⁹¹ Už v roce 1957 učinil první nesmělé kroky v *ABC Pif* (*Pif modelaři* – roč. 1, č.1; *Pif letí na Mars* – roč. 1, č.8; *Pif filmuje* – roč. 1, č.11), pak však následovala desetiletá přestávka. Od poloviny šedesátých let *ABC* přebíralo zejména *Pífa* a *Herkula*, *Pířka* a psa *Bruta*, *Leonka* a *Arthura*. (MATULÍK, Rostislav. *Legenda zvaná Pif. Crew² – comics na kvadrát*, 2004, č.7, s. 38).

jak kritici tohoto žánru z řad odborníků a novinářů, tak redaktori a autoři seriálů. Do diskuse významně přispěl i *Zlatý máj*, časopis o dětské literatuře a umění. Dalo by se říci, že nastalo jakési přiměřené s určitou mírou tolerance, odpovídající tehdejšímu politickému vývoji.¹⁹²

Navzdory tomuto konsenzu nebylo samozřejmě přijetí komiksu jednomyslné. Otevřená diskuse ale pomohla náhled na danou problematiku poněkud objektivizovat. O první teoretické zhodnocení kreslených seriálů, jakožto stále vlivnějšího kulturně-sociálního fenoménu, se u nás v roce 1965 pokusil Josef Škvorecký, a to v poměrně obsáhlém článku pro odborný časopis *Světová literatura*, nazvaném *Prostinký svět comics*. Škvorecký v textu učinil vstřícný krok směrem k uznání umělecké hodnoty komiksu, což jistě znamenalo, ve srovnání s dosavadním vnímáním tohoto média, velký posun, ovšem ani on nepřijímá kreslené seriály bezvýhradně. Je příznivě nakloněn humoristickým příběhům, neboť komika by podle něj měla být, jak již sám jeho název napovídá, samotnou esencí komiksu; vůči v té době tolik oblíbeným dobrodružným seriálům však zaujímá mnohem opatrnější stanovisko:

I když hlavní zájem čtenářů zůstal zachován plnokrevným, tj. humorným comics, přece jen dobrodružné seriály svět kreslených historek značně ovlivnily, a co víc, název sám ztratil v nich svůj obsah a zůstal jen jako připomínka lepších časů.¹⁹³

Navíc se autor přes veškerou snahu o objektivní sociologickou analýzu přece jen neubráníl trivializaci kreslených seriálů – jak je patrné již z titulu článku, komiks je pro něj „prostinký“, a tedy neschopný jakékoliv hlubší, natožpak kritické reflexe života či světa.

Nehledě na všechny výše zmiňované výhrady byl Škvoreckého článek pro české myšlení o komiksu velmi důležitou „první vlaštovkou“. Ještě v témže roce na něj navázal časopis *Plamen*, který přinesl čtenářům překlad eseje *Mýty a masová média* rumunského autora Mircea Eliadeho, věnované možnostem strukturální mytologické analýzy komiksu.¹⁹⁴ Nové cesty ke zkoumání českého kresleného seriálu se zjevně začínaly otevírat...¹⁹⁵

¹⁹² TOMAN, Vlastislav. *Komiks jako literární žánr*. [online]. Dostupné z <<http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=1032&idr=8&idci=2>> [cit. 2. 12. 2012].

¹⁹³ ŠKVORECKÝ, Josef. Prostinký svět comics. *Světová literatura*, 1965, roč. 10, č. 6, s. 208.

¹⁹⁴ KOŘÍNEK, Pavel. *Komu to tu prospěje?...* [online]. Dostupné z <<http://www.sorela.cz/normalizace/articles.aspx?id=109>> [cit. 2. 12. 2012].

¹⁹⁵ Pro úplnost je nutno dodat, že kritické hlasy vůči komiksu v této době rozhodně neutichly (v roce 1967 publikoval například několik negativně zaměřených článků časopis *Zlatý máj*), z historického hlediska je však důležité, že dochází k otevření diskuse a hlasy pro a proti se zdají vyrovnanější.

Tento pozitivní trend potvrdilo o dva roky později (1967) také vydání první knižní publikace zabývající se teorií komiksu. Útlý svazek nazvaný jednoduše *Comics* obsahuje překlady dvou esejů francouzského filmového režiséra René Claira věnovaných dějinám komiksu, tuto dvojici doplňuje studie editora publikace, Jaroslava Tichého, nazvaná *Velká prostota*, jež je pro vývoj českého myšlení o komiksu mnohem zajímavější než oba překladové texty. Jedná se totiž zřejmě o vůbec nejkompexnější obranu komiksu, jaké se kdy od kteréhokoliv českého či slovenského autora tomuto umění dostalo:

Dobré comics umění obnovit něco z renesančního údivu nad velkým dobrodružným světem, něco z homérského smíchu nad věčnou slabostí lidského plemene, něco z fantastické sítnice dětských očí, leccos ze starých hrdinských mýtů a také z naivity, které se nikoliv pro zpozdilost, ale pro velikost říkávalo b o Ź s k á , mnoho z katarze, která zůstává nejživějším estetickým odkazem antiky a ještě víc z bezprostřední radosti hry.¹⁹⁶

Tichý se však nespokojil pouze s obhajobou komiksu jako umělecké formy. Pokusil se také zbořit zažitý automatismus začleňující kreslený seriál výhradně mezi dětské čtivo a vyvrátit předsudky o jeho škodlivosti pro mladé čtenáře. Ba co víc, odvážil se dokonce otevřeně kritizovat předchozí zákazy komiksu z ideologických důvodů a celkovou izolovanost československého kresleného seriálu od světového dění na tomto poli:

Představa comics jako nástroje jediné služby, při níž je zbytečné uvažovat o jakýchkoliv uměleckých ambicích, vyznačuje v českých poměrech nebezpečnou intenzitu. [...] Zaviniła to ovšem i malá možnost orientace ve světovém vývoji comics, s nimiž se ostatně naši výtvarníci dodnes nemají příležitost seznámit v jakékoli reprezentativnější podobě. Izolace, o kterou jsme se svého času snažili z ideologických důvodů, způsobila pravý opak, ve stínu její zdi mohl zapůsobit jako autorita dokonce právě ten „domácí“ druh, který má nejbližší k antiúmeleckému velkovýrobnímu pojetí.¹⁹⁷

Druhá polovina šedesátých let ovšem nebyla pro kreslené seriály příznivá jen z hlediska teoretického bádání, k tvůrčímu rozkvětu dochází zejména v komiksu samém. Léta 1967–70 bývají dokonce označována jako „zlatý věk“ československých obrázkových seriálů. Vychází velký počet originálních prací, na nichž se podílejí mnozí renomovaní výtvarníci a ilustrátoři – do komiksové tvorby se v té době zapojily takové osobnosti jako Adolf Born (např. *Cour a Courek* pro dětský časopis *Sluníčko*) či Jan Kristofori (např. *Zajatec Torů* pro časopis *ABC*). V této době se také zrodila dodnes nejzářivější hvězda českého komiksu, osobnost, která ovlivnila snad všechny generace tvůrců následující po ní, kreslíř Kája Saudek. Takto na něj například pro výroční speciál *AARGHu!* zavzpomínal komiksový kreslíř a publicista Martin Němec:

¹⁹⁶ TICHÝ, Jaroslav. *Velká prostota. Comics*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1967, s. 42.

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. 40–41.

Kája Saudek byl jiný než ty americké komiksy. Jak to říct? Kája byl vlastně američtější. Ano! On byl extrakt všeho, co nás na popkultuře USA zajímalo. A jeho styl byl pak umocněný českou secesí a hlavně českou recesí. V jeho věcech je neuvěřitelná ironie. [...] Nebýt komunistického teroru, mohl být Saudek v 60. a 70. letech patrně hvězdou i v té Americe. [...] Kája přinesl do komiksu virtuózní nadsázku, vrstvy podtextů a podvýznamů, a přece zachoval příběh, který vtáhl čtenáře do obrázků jako do filmu. Byla a je to zábava pro malé kluky i vysokoškolské profesory. A taky pro umělce.¹⁹⁸

Saudkovými komiksy se proslavil zejména časopis *Mladý svět*, v němž také v srpnu roku 1969 vyšla samostatná komiksová příloha *COMICS JE TU!*, obsahující kromě reportáže Rudolfa Křesťana věnované Saudkově tvorbě také černobílý přetisk závěrečných 29 stran mistrova vrcholného opusu *Muriel a andělé*, který byl tou dobou již v tisku. Mělo se jednat o první knihu ze zamýšleného dvanáctisvazkového cyklu podle scénáře Miloše Macourka, *Muriel a anděl Ró* a Saudek už v té době pracoval na knize druhé, nazvané *Muriel a oranžová smrt*. Rychlá změna politických poměrů po sovětské okupaci však nakonec vydání ani jednoho ze svazků neumožnila, a tak se zmiňovaná příloha *Mladého světa* stala pro příznivce komiksu v Československu legendou, jediným senzačním náhledem do toho, co mohlo být. Obě knihy se nakonec po roce 1989 publikace přece jen dočkaly, *Muriel a andělé* vyšla souborně v roce 1991 v nakladatelství Comet, čtyřicet let očekávané vydání *Muriel a oranžové smrti* se objevilo až v roce 2009 péčí nakladatelství Albatros. Tyto dvě knihy jsou dodnes považovány nejen za nejlepší český komiks všech dob, ale také za „dle kritérií Západu jediný standardní, i když v mnohém ohledu nadprůměrný [český] bookový projekt.“¹⁹⁹ Postava Muriel dala také název prestižnímu komiksovému ocenění udílenému od roku 2006 v rámci komiksového festivalu KomiksFEST!.

Od roku 1969 se na scéně objevuje ve formě nečíslovaných sešitů také další český komiksový fenomén – *Čtyřlístek*, jehož otcem je Jaroslav Němeček. Roku 1971 v reakci na úspěch těchto samostatných příběhů vznikl stejnojmenný dětský časopis a na dlouhou dobu se stal jediným čistě komiksovým periodikem u nás. Již od prvního čísla byly příběhy Myšpulína, Bobíka, Pindi a Fifinky doplněny dalšími původními českými kreslenými seriály. Ačkoliv *Čtyřlístek* neoplýval žádnými výraznějšími uměleckými ambicemi, stal se v průběhu let skutečným českým kulturním fenoménem²⁰⁰, který formoval celé generace

¹⁹⁸ PROKŮPEK, Tomáš. Komiksy nebyly, tak jsme si je holt nakreslili – rozhovor s Martinem Němcem. *AARGH! výroční speciál*, Brno: Alfabeta Books, 2010, s. 38.

¹⁹⁹ (ELVES). *Z pravěku komiksové publicistiky, aneb vzpomínka na Saudkovské sny*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=941>> [cit. 2. 12. 2012].

²⁰⁰ Hrdinové *Čtyřlístku* se nevyskytují jen v časopise. Vyrábí se podle nich obrovské množství různých hraček a jejich podobenky zdobí mnoho dalších propagačních předmětů od triček až po školní pomůcky. Jako

čtenářů. Koncem roku 2010 oslavili Němečkoví hrdinové 500. společné dobrodružství a rozsahem stránek tak jde o vůbec nejobsáhlejší český kreslený seriál.

Jak již bylo naznačeno výše, v sedmdesátých a osmdesátých letech dochází vlivem opětovného utužování politických poměrů k novému ideologickému odmítání komiksu. Výrazný vzestup sekvenčního umění z druhé poloviny 60. let zůstává minulostí, jeho rozvoj je naopak silně tlumen. Ovšem, jak ve svém článku pro *Crew*² připomíná Milan Krejčí, normalizační kleště se kupodivu kolem kreslených seriálů svírají pomaleji, než kolem ostatních uměleckých odvětví:

Tak začala počátkem sedmdesátých let pozvolná politická normalizace v celém bývalém Československu. S podivem se ještě držel kreslený seriál, který otiskovaly mnohé časopisy i noviny. Snad ze setrvačnosti, snad tím, že v očích literárních „strážců čistoty“ byl řazen kdesi na okraj kulturního spektra a oni měli řídnou práci v literatuře, ve filmu a v hudbě.²⁰¹

Bez přerušení vychází *Čtyřlístek* i *ABC*, známé především svými dobrodružnými obrázkovými příběhy. Kreslené seriály nejsou přímo hromadně zakázány, zejména od druhé poloviny sedmdesátých let však vznikají pod dohledem cenzorů. Nadto se znovu množí ideologické kritiky komiksu ve stylu let padesátých a normalizační režim se v obrázcích vyprávěné příběhy snaží využít také k propagandistickým účelům. V reakci na tuto situaci se roku 1977 zrodil první český undergroundový komiksový časopis, *Kombajn*. Některé komiksy se naopak snaží „uklidit“ do povolených, leč okrajových periodik, která nepoutají pozornost cenzury – např. věstník České speleologické společnosti, *Zlatý kůň*, se stává útočištěm mnoha Saudkových komiksů, v roce 1988 zde vyšel poprvé také jeho vysoce ceněný fantasy komiks kreslený podle scénáře Ondřeje Neffa, *Arnal a dva dračí zuby*.

Všeobecně lze říci, že v sedmdesátých a osmdesátých letech se v Československu zformovaly dvě základny neoficiálního komiksu – první z nich pokračovala v tradici tramsko-foglarovského hnutí, druhá, která je pro následující vývoj komiksu u nás významnější, se seskupila kolem hnutí sci-fi. Právě sci-fi fanziny se často stávaly tribunou

zástupci české kultury jsou uvedeni na oficiálních internetových stránkách České republiky ([online]. Dostupné z <<http://www.czech.cz/cz/Turistika/Kam-jit,-co-navstivit/Kulturni-tipy/Ctyrlistik-%E2%80%93-puvodni-cesky-komiks>> [cit. 2. 12. 2012]), stali se tváří nových poštovních známek České pošty, v Doksech mají své muzeum, kolem Máchova jezera vede na ně zaměřená naučná stezka a od září 2012 se též objevili na sběratelské edici mincí v nominální hodnotě jednoho dolaru, s nimiž lze platit na Cookových ostrovech.

²⁰¹ KREJČÍ, Milan. Komiksové milníky: Vampirella. *Crew*² – comics na kvadrát, 2008, č. 23, s. 43.

mladých komiksových tvůrců, z jejichž okruhu se rekrutovali mnozí autoři budoucí Generace '89.²⁰²

Od poloviny osmdesátých let dochází k postupnému zlepšování situace. Politicky uvolněnější ovzduší pomohlo kolem komiksu opět rozdmýchat teoretickou debatu – obsáhlejší diskuse na toto téma proběhla například v časopisu *Kmen*. Jednotlivé příspěvky již nahlízejí na danou problematiku nepoměrně subtilněji, než tomu bylo v předchozích letech – problém už nepředstavuje kreslený seriál jako takový, rozebírají se spíše jeho jednotlivé polohy.

Komiksy se v různých periodících objevují čím dál častěji. Od roku 1987 začíná dvakrát ročně vycházet *ABC Speciál* zaměřený téměř výhradně na kreslené seriály a od roku 1984 se komiks prosazuje také v *Ilustrovaných sešitech*, které byly původně zaměřené pouze na klasické ilustrované příběhy, ty však komiks postupně zcela vytlačil a prokázal tak svou narativní sílu. V roce 1985 je poprvé pořádána soutěž vědecko-fantastických komiksů, Bemík, která si klade za cíl objevit pro kreslený seriál nové talenty. V létě roku 1989 vychází první číslo komiksového časopisu *Kometa*, který se záhy stane legendou.

Počátek devadesátých let probíhal ve znamení velkého uvolnění po letech totality a sekvenční umění se v Československu dostalo na krátko na výsluní. Čistě komiksová *Kometa* vsadila především na kvalitní výběr seriálů a zejména zpočátku také na reprinty příběhů vycházejících v minulosti na stránkách *ABC*, *Mladého světa* a dalších periodik.²⁰³ Široká paleta seriálů i autorů byla doplněna také vedlejšími aktivitami, které měly rozšířit čtenářské komiksové povědomí – v letech 1990 a 1991 se například z popudu tohoto časopisu konaly v Praze Dny comics. Počáteční čísla *Komety* „nasadila laťku“ skutečně vysoko a pomohla objevit mnoho mladých talentů českého komiksu,²⁰⁴ dlouhodobě si však časopis svou úroveň nedokázal udržet, zájem čtenářů se vytratil a roku 1992 toto periodikum zaniká.

²⁰² PROKŮPEK, Tomáš. Miroslav Schönberg – Legenda v libereckém exilu. *AARGH!*, 2010, č. 10, s. 115–123

²⁰³ Nejmladší generaci čtenářů pomohla znovuobjevit zejména Foglara a Saudka.

²⁰⁴ Oceňováni jsou především scénárista Ladislav Kubic a kreslíř Vladimír Hanuš za seriál *Dračí let*, scénárista Václav Šorel a kreslíř Lubomír Hlavsa za cyklus *Hlídač na Ikaru* a Bohumil „Boř“ Fencel za příběhy *Mr. Sweeta*. To je ovšem jen velmi zúžený výčet jmen, zejména talentovaných kreslířů se v *Kometě* objevilo až neočekávaně mnoho.

Dalším významným komiksovým počinem počátku deváté dekády byl časopis *Aréna kreslených příběhů*, který se na rozdíl od *Komety* pokusil také o vytvoření platformy pro odbornou teoretickou diskusi o devátém umění – na jeho stránkách vyšlo zejména několik článků o historii amerického komiksu z pera Daniela Kummermanna, tehdejšího největšího českého znalce této problematiky. *Aréna* však doplatila na nepravidelnou periodicitu a na, ve srovnání s *Kometou*, méně pečlivý výběr příběhů. Tyto dva faktory byly hlavními příčinami jejího zániku již po vydání šestého čísla.²⁰⁵

Po roce 1989 se český trh otevřel volnému obchodu a novinkám západního světa. Mnoho nově se objevivších živnostníků tehdy vidělo právě v dlouho přehlíženém komiksu velkou šanci na zisk. Na začátku devadesátých let se proto kromě dvou výše zmiňovaných periodik vyrojilo obrovské množství různých komiksových tiskovin.²⁰⁶ Krátkodechá soukromá nakladatelství chrlila reprinty snad všech úspěšných kreslených seriálů, které kdy v Československu vyšly, a snažila se vynahradit léta nedostatku překotným vydáváním slavných světových komiksů. Západní vydavatelé též mylně spatřovali v nově otevřeném východním trhu příležitost k tučným výdělkům, a tak i oni začali velmi rychle zahlcovat československé čtenáře komiksovými sériemi, které dříve slavily úspěch v jejich domovině. Jak připomíná Tomáš „Hibi“ Matějčíček, byli ostatně v tomto konání oficiálně podporováni: „Knižní veletrh v roce 1991 byl v zahraničí přímo prezentován jako comicsová brána do postkomunistické Evropy – téměř třetinu plochy zabírala comicsová nakladatelství...“²⁰⁷

Většina těchto projektů však dříve či později nezadržitelně zkrachovala. Domácí vydavatelé nedokázali odhadnout kupní sílu na liberalizovaném československém trhu a vydávali své tituly v obrovských nákladech odpovídajících zvyklostem předrevolučního plánovaného hospodářství, v němž však byla komiksová produkce omezena jen na malý počet periodik. Mnohá zahraniční nakladatelství naopak ztroskotala na neznalosti vkusu

²⁰⁵ MATĚJČÍČEK, Tomáš „Hibi“. *Generace 1989 českého komiksu (3) – Přelom 1988–90 (1/2)*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=453>> [cit. 3. 12. 2012].

²⁰⁶ Překlady frankofonních komiksů se objevily zejména v časopisech *Nová generace* a *HOP (Humorné Obrázkové Příběhy)*, samostatné české mutace se dočkal také *Pif*. Žádné z těchto periodik však neodolalo ekonomickému tlaku a nejpozději do dvou let od svého založení všechna opět zanikla. O něco větší úspěch slavily samostatné brožury *Pif do kapsy*, které u nás s kolísající pravidelností vycházely od roku 1991 až do roku 2000.

²⁰⁷ MATĚJČÍČEK, Tomáš „Hibi“. *Generace 1989 českého komiksu (5) – Porevoluční změny 1990–93 (1/2)*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=458>> [cit. 3. 12. 2012].

československého čtenáře, který populární zahraniční komiksové „hity“ často přešel bez povšimnutí.²⁰⁸

To však neznamena, že by československé publikum bylo příliš vybíravé, chyběla mu především čtenářská tradice, na níž by mohlo stavět. Divoce vznikající česká vydání navíc často nerespektovala originální pořadí jednotlivých dílů, čímž čtenářům znemožnila pochopení celkové myšlenky a kontextu daného seriálu. Ve snaze nakladatelů využít co nejrychleji prodejní příležitosti utrpěly mnohé tituly také nepečlivými či vyloženě odbytými překlady. Kromě toho komiks ztratil lákavou příchut' „zakázaného ovoce“ a po prvotním nadšení tedy logicky přišlo částečné ochladnutí zájmu. Svůj díl viny nese i rychlá změna ekonomické situace, kdy prudce rostly ceny všech výrobků, a tak si ani ti nejskálnější příznivci kreslených seriálů zkrátka nemohli dovolit nakupovat všechny tituly. Nutně proto muselo dojít k výrazné selekci.

Následkem výše popisovaného řetězce krachů a neúspěchů začal od roku 1993 český komiksový boom slábnout. Tomáš „Hibi“ Matějčík vysvětluje tento proces úpadku ve svém článku následovně:

[...] neprodané comicsy nezaplatily další produkci, bylo potřeba vydávat nižším nákladem a tedy dosahovat menšího zisku; kvůli neustálému zdražování nakladatelé nebyli schopni udržovat svou distribuční síť, což opět omezovalo další produkci atd. Důsledkem této spirály je kolem let 1994/95 počet vydávaných comicsů několikanásobně nižší, a to jak co do počtu titulů, tak do jejich nákladů, než před pěti lety... Větší nakladatelé uzavírají své řady, menší rovnou krachují [...].²⁰⁹

Dlouhodobě se podařilo přežít pouze seriálům, které si vybudovaly čtenářskou základnu již za socialismu, jednalo se tedy opět spíše o produkci pro děti a mládež. – Z frankofonních titulů slavil úspěch *Asterix*, jehož si oblíbili někdejší čtenáři *Sedmičky pionýrů*, z domácí produkce se podařilo nejen přežít, ale dokonce vzkvétat zejména *Čtyřlístku*.

V důsledku nezájmu většinového čtenářstva opouští v polovině devadesátých let převážná část komiksových titulů masovou distribuci a uchyluje se do tzv. speciálek, neboli knihkupectví specializovaných na sci-fi a fantasy literaturu, v nichž jej vyhledává

²⁰⁸ To byl případ například v západním světě velmi úspěšných Hergéových *Dobrodružství Tintina*. V letech 1994–95 publikoval Egmont tři svazky z této série, konkrétně 9., 11. a 12. díl, další vydávání však pro nezájem čtenářů zastavil.

²⁰⁹ MATĚJČÍK, Tomáš „Hibi“. *Generace 1989 českého komiksu (7) – 1993–95: konec první vlny polistopadového comicsu*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=460>> [cit. 3. 12. 2012].

jen úzký okruh fanoušků. K širšímu publiku se v té době komiks dostává většinou pouze prostřednictvím dětských tiskovin a novinových stripů.

Také teoretické myšlení o komiksu se v této době nikam neposunuje. Jediným textem, který v tomto směru stojí za zmínku, je překlad sbírky raných esejů Umberta Eca, který roku 1995 vyšel pod českým názvem *Skeptikové a těšitelé*. Autor se zde zamýšlí nad tzv. populární kulturou a možnostmi strukturální analýzy produktů z ní vzešlých. Mimo jiné věnuje v knize několik úvah také komiksu. Nelze se však domnívat, že by podnětem k vydání byl právě význam tohoto souboru na poli komiksového bádání.

Koncem devadesátých let se česká komiksová komunita začíná znovu probouzet k životu a snaží se objekt svého zájmu dostat do širšího povědomí čtenářů prostřednictvím několika nově založených specializovaných periodik. Jako první z nich se na přelomu let 1996–1997 zrodil magazín *Crew*, který se soustředil zejména na anglo-americké komiksy pro dospělé, ke slovu se však dostala také komiksová publicistika a alespoň malý prostor si zde našel i kvalitní evropský komiks a japonská manga. Po delší době se tedy objevil zajímavý zdroj inspirace pro mladé české tvůrce. Díky kreslířské soutěži se zrodilo několik nových talentů, z nichž je pro následující vývoj českého komiksu nejvýznačnější Jiří Grus. Zformovala se rovněž významná skupina komiksových odborníků a teoretiků (např. Štěpán Kopřiva, Jiří Pavlovský). Pod hlavičkou časopisu vzniklo také stejnojmenné specializované komiksové nakladatelství.

Na relativní úspěch *Crwe*, která sice vycházela nepravidelně a v poměrně malých nákladech, ale i přesto si na sebe dokázala vydělat, se snažily navázat další podobné časopisy, žádný z nich však nezaznamenal výraznější ohlas a neměl delšího trvání. Magazín *Crew* sice v roce 2002 také zanikl, nicméně důvodem jeho krachu nebyla ekonomická situace, nýbrž vnitřní rozkoly v redakci, a hned následujícího roku byl jeho koncept obnoven pod názvem *Crew² – comics na kvadrát*, který se úspěšně rozvíjí dodnes.

K novému náhledu na komiks jako na uměleckou formu pro dospělé čtenáře přispělo kromě *Crwe* také vydání českého překladu dvou světově významných kreslených opusů. – V roce 1997 vyšel v péči nakladatelství Torst autobiografický, existenciální komiks Arta Spiegelmana, *Maus*, v němž se autor vyrovnává se zkušeností svého otce z pobytu v koncentračním táboře. Toto dílo obdrželo v roce 1992 ve Spojených státech prestižní Pulitzerovu cenu jako vůbec první komiks její v historii. Druhým významným překladovým počinem se roku 1999 stal cyklus *Sin City* amerického autora Franka Millera

publikovaný v již zmiňovaném nakladatelství Crew. Hned první díl šokoval čtenáře temným příběhem psychopatického zabijáka, který nikoho nemohl nechat na pochybách, že se na komiks rozhodně nedá pohlížet jen jako na oddechové čtení pro děti.

V návaznosti na tento vývoj se kolem roku 2000 v České republice zdvihá třetí porevoluční vlna zájmu o komiks. K nakladatelství Crew, specializovanému zejména na anglo-americkou produkci, se právě v roce 2000 přidává komiksové nakladatelství Mot zaměřené na scénu evropskou, převážně belgo-francouzskou. Jako svou vůbec první publikaci vydává *Padoucnici* francouzského autora Davida B., a otevírá tak českému čtenáři cestu k „dospělému“ evropskému komiksu. V roce 2003 se ke dvěma výše zmiňovaným přidává další nakladatelství specializované na „dospělý“ komiks, Comics Centrum, založené „odpadlíky“ z rozštěpené redakce časopisu *Crew*.

Sekvenční tvorba se však stále častěji objevuje také v produkci velkých nesespecializovaných nakladatelství. Vedle Egmontu, který již od devadesátých let vydává zejména překladové komiksy pro děti a mládež, se na tomto poli v posledním desetiletí významněji zapojuje také Albatros. Na scénu „dospělého“ komiksu vstupují nakladatelství BB Art a Netopejr, která v některých případech spolupracují s Crwí a společně i samostatně se podílejí na vydávání mnoha komiksových legend. Roku 2007 se k devátému umění přihlásil také Garamond, kterému se ve stejném roce jako historicky prvnímu nakladatelství v České republice podařilo pro vydání komiksu²¹⁰ získat grant Ministerstva kultury ČR pro podporu vybraných literárních projektů, což lze považovat za další průlom v uznání komiksového umění u nás.²¹¹

Pomalu se daří vyplňovat také mezeru v oboru komiksové teorie. Vycházejí překlady význačných teoretických pojednání o komiksu (za všechny jmenujme alespoň zde citovanou publikaci Scotta McClouda *Jak rozumět komiksu*) a rozvíjí se také komiksová publicistika – k časopisu *Crew*² se přidává jednou až dvakrát ročně vycházející *AARGH!* a odborné články se objevují také na různých specializovaných webových stránkách (např. www.komiks.cz, www.komiksarium.cz). Odborné diskusní panely rovněž tvoří nezanedbatelnou součást již zmiňovaného mezinárodního multimediálního festivalu KomiksFEST!.

²¹⁰ Jednalo se o překlad komiksu *Rabínův kocour* (*Le Chat du Rabbin*) francouzského autora Joanna Sfara.

²¹¹ (SAKYK). *Komiksy jsou v Česku otevřené pole, říká Petr Himmel z Garamondy*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1383>> [cit. 3. 12. 2012].

Současně svou tvorbu zdárně rozvíjí i celá řada nových českých autorů, označovaná jako Generace nula. V roce 2007 byla uspořádána stejnojmenná výstava děl těchto tvůrců, která si kladla za cíl obeznámit s aktuálním děním na české scéně širší veřejnost. Za tímto účelem byla v roce 2010 vydána také antologie, která z výstavy čerpá. V předmluvě k tomuto svazku shrnuje Tomáš Prokůpek situaci moderního českého komiksu následovně:

Komiks v Česku právě prožívá vůbec nejlepší období. Zmizely všechny ideologické tlaky, v češtině jsou dostupné překlady špičky světové produkce a díky globálně propojenému světu je dnes snadné dostat se ke kterémukoli zajímavému titulu, na jehož české vydání zatím nedošlo. [...] Co je ale nejdůležitější – komiks jako forma se konečně zbavil nálepky čehosi nejapného a pokleslého. Současní tvůrci tak nemusejí zbytečně mrhat energií na obhajobu svého oblíbeného média a mohou se věnovat tomu hlavnímu – tedy vymýšlení a kreslení komiksů.²¹²

Za svou více než stoletou historii ušel komiks v českém kontextu skutečně dlouhou a trnitou cestu plnou vzestupů a pádů. V současné době sice původní český komiks svou rozmanitostí ani kvalitou ještě nemůže příliš konkurovat moderní světové sekvenční tvorbě, nicméně stále se rozšiřující čtenářská i autorská základna napovídá, že bitvu o svou legitimitu již toto umění vybojovalo, a tak lze jen s optimismem očekávat jeho další vývoj...

²¹² PROKŮPEK, Tomáš (ed.). *Generace nula – český komiks 2000–2010*. Praha: Plus, 2010, s. 4.

IV EMPIRICKÁ ČÁST

IV.1 Komentář k bibliografii vydaných překladů

IV.1.1 Metodika

Jedním z cílů naší výzkumné práce bylo sestavit úplný seznam přeložených a vydaných komiksových titulů, tedy jak komiksů přeložených z francouzštiny do češtiny, tak českých komiksů vydaných ve francouzském překladu. Pro větší přehlednost jsme výsledné soupisy zanesli do dvou tabulek, které tvoří přílohu této studie (Příloha 2).

Kompletování uvedeného souboru bylo ukončeno k datu 31. ledna 2013. Tento limit jsme zvolili, jelikož se domníváme, že během měsíce byly již do databázi zpětně doplněny všechny tituly vydané do konce roku 2012, což nám umožnilo považovat náš seznam za relativně úplný pro určité uzavřené a statisticky relevantní časové období.

Podstatná část bibliografie českých překladů vznikla na základě rešerší v již zmiňované komiksové databázi *ComicsDB*.²¹³ Tento reprezentativní internetový projekt vznikl roku 2003 s cílem shromáždit informace o všech komiksech, které kdy v češtině vyšly. V současné době se jedná o nejkompletnější existující český komiksový katalog; z tohoto důvodu jej bylo možno pojmout jako solidní základ naší práce. Údaje z něj získané jsme následně ověřovali a doplňovali z jiných zdrojů, především ze souborného katalogu Národní knihovny České republiky,²¹⁴ z katalogu Městské knihovny v Praze²¹⁵ a z fanouškovských internetových stránek, které se na komiks zaměřují (zejména *komiks.cz*²¹⁶ a *Komiksárium*²¹⁷).

Všechny tyto prameny však shromažďují ponejvíce údaje o samostatně vydávaných komiksových publikacích, případně o výhradně komiksových periodících. Ovšem, jak již bylo popsáno v předchozím oddílu (viz § III.2), drtivá většina komiksových titulů, ať již domácích či překladových, u nás před rokem 1989 vycházela pouze časopisecky, a to jako

²¹³ *ComicsDB*, [online]. Dostupné z <<http://comicsdb.cz/>> [cit. 20. 3. 2013].

²¹⁴ *Databáze Národní knihovny ČR*, [online]. Dostupné z <http://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=nkc> [cit. 20. 3. 2012].

²¹⁵ *Městská knihovna v Praze – Katalog on-line*, [online]. Dostupné z <http://search.mlp.cz/#/c_s_ol=>> [cit. 20. 3. 2012].

²¹⁶ *komiks.cz*, [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/index.php>> [cit. 20. 3. 2013].

²¹⁷ *Komiksárium*, [online]. Dostupné z <<http://www.komiksarium.cz/>> [cit. 20. 3. 2013].

součást běžných (tedy ne čistě komiksových) periodik. Proto je zpětné dohledávání publikovaných překladů velice náročné. Významnou pomocí nám v tomto směru byla *Encyklopedie komiksu v Československu 1945–1989*,²¹⁸ v níž autoři postupně shromažďují informace o komiksových sériích, které u nás v daném období vycházely. V současné době čítá toto dílo dva svazky, první z nich je věnován komiksům z časopisu *ABC mladých techniků a přírodovědců*, druhý popisuje komiksovou produkci v rámci *Sedmičky pionýrů*, *Pionýrské stezky* a *Pionýrských novin*. Jmenovaná publikace sice pro svůj poněkud amatérský charakter sklídila ze strany odborné veřejnosti ostrou, a nutno dodat, že v zásadě oprávněnou kritiku,²¹⁹ ovšem prozatím v českém kontextu zůstává jediným pokusem o podrobnější zmapování daného historického období z hlediska časopisecky publikovaných komiksů jako celku.²²⁰

Z důvodu výše zmiňované diskutabilní odborné úrovně díla jsme tuto encyklopedii nevyužili jako pramen při popisu historického vývoje vydávání komiksu v češtině, nicméně, z nedostatku jiných zdrojů, jsme byli nuceni z ní čerpat základní údaje o časopiseckých překladech komiksů z francouzštiny. Zbývá dodat, že autoři se detailně nerozepisují o jednotlivých epizodách a věnují se vždy danému seriálu jako celku. Doplnující, podrobnější informace o některých příbězích, případně některá díla v encyklopedii neuváděná, se nám podařilo dohledat na Internetu. Jejich soupisy pocházely však zpravidla z pera fanoušků a z tohoto důvodu byly vždy úzce limitovány na konkrétní periodikum, či konkrétní období.

Co se týče časopiseckých vydání komiksů v devadesátých letech, je situace pro rešeršní práci neméně komplikovaná, neboť, jak již bylo řečeno v předcházejícím oddílu (viz § III.2), komiksy prožívaly v této době na českém trhu významný boom a jejich vydávání probíhalo velmi roztříštěně a nekoordinovaně. O časopiseckých překladech z tohoto období jsme byli schopni získat jen velice kusé informace.

²¹⁸ LÁDEK, Josef; PAVELKA, Robert. *Encyklopedie komiksu v Československu 1945-1989*. Praha: XYZ, 2010; LÁDEK, Josef; PAVELKA, Robert. *Encyklopedie komiksu v Československu 1945-1989 (2.díl)*. Praha: XYZ, 2012.

²¹⁹ KREJČÍ, Milan; PROKŮPEK, Tomáš. *Encyklopedie komiksu v Československu vzbuzuje u čtenářů „ostalgie“*, [online]. Dostupné z <<http://www.komiksarium.cz/index.php/2011/05/encyklopedie-komiksu-v-ceskoslovensku-vzbuzuje-u-ctenaru-ostalgie-1-cast/>> [cit. 20. 3. 2013].

²²⁰ Z odborného hlediska mnohem fundovanější kniha Heleny Diesing, *Český komiks 01. poloviny 20. století*, z níž hojně čerpáme ve druhém oddílu této práce (viz § III.2), se soustředí výhradně na mapování děl domácích autorů, zmínky o zahraničních komiksech se v textu objevují jen velmi sporadicky a především v souvislosti s jejich vlivem na české tvůrce. Nutno dodat, že překlady komiksů se u nás začaly masivněji objevovat až zhruba od první poloviny 60. let, je tedy možné, že jim autorka věnuje rozsáhlejší pozornost v připravovaném druhém dílu své publikace, ten však v současné době ještě není na trhu.

Vzhledem k výše uvedeným faktům je tedy na tomto místě třeba upozornit na nekompletnost bibliografické tabulky z hlediska časopisecké komiksové produkce. Pomineme-li komiksy, jejichž vydání nám zcela uniklo, musíme dodat, že i u těch, které naše bibliografie obsahuje, se nám podařilo dohledat název příběhu i počet pokračování jen ve vzácných případech (o bibliografických údajích originálu nemluvě). Většinou proto uvádíme pouze počet epizod dané série v jednotlivých ročnících určitého periodika.

Jsme si vědomi skutečnosti, že ve snaze o co největší možnou úplnost se náš seznam stal z hlediska časopiseckých vydání poněkud nekoherentní a tudíž obtížně statisticky uchopitelný. V analýze, kterou uvádíme v následující podkapitole (viz § IV.1.2), jsme pracovali pouze s počtem titulů (včetně reedic); tedy pokud se nám podařil zjistit název příběhu, je do statistiky zaveden jako titul, pokud se nám podařilo dohledat pouze název série (bez ohledu na počty epizod v jednotlivých ročnících), jsme s ní pracovali také jako s jediným titulem. Z pohledu metodiky je tento postup jistě zpochybnitelný, ovšem vzhledem k výše zmiňovanému nedostatku dostupných informací se nám jevil jako jediný možný.

Faktem zůstává, že i přes jmenované rešeršní obtíže a z nich plynoucí statistické nepřesnosti, jsou tendence v oblasti vydávání frankofonního komiksu v češtině z uvedeného seznamu jasně patrné a pro relevantní analýzu dostačující. Vzhledem ke studované problematice jsou pro tuto práci bezesporu nejpodstatnější knižně vydané překlady komiksů. Z tohoto hlediska lze přiloženou bibliografii považovat pro období do konce roku 2012 za úplnou.

Co se týče doplnění bibliografických údajů originálního komiksu a původu jeho autora, hlavním zdrojem informací nám byla francouzská internetová databáze *BD Gest* – *Bédéthèque*.²²¹ Ze stejného pramene jsme si vypomáhali také při žánrovém rozlišení jednotlivých děl. Počet komiksů vydaných v češtině je však oproti počtu komiksů nashromážděných v dané databázi nesrovnatelně nižší, proto jsme v našem seznamu setřeli drobné nuance mezi několika původními žánrovými kategoriemi a na jejich základě jsme vytvořili vlastní, pro účely práce vyhovující, klasifikaci.

Závěrečná metodická poznámka této podkapitoly bude věnována seznamu českých komiksů přeložených do francouzštiny. K překladům tímto směrem dochází jen velmi výjimečně. Díky tomu jim většinou bývá věnována alespoň malá zmínka ve

²²¹ *BD Gest* – *Bédéthèque*, [online]. Dostupné z <<http://www.bedetheque.com/>> [cit. 20. 3. 2013].

specializovaných periodicích. Prvotní informace o těchto nakladatelských počinech jsme tedy většinou zachytili v aktualitách komiksových magazínů *Crew*² a *Aargh!*. Pro doplnění byly využity internetové katalogy Bibliothèque nationale de France,²²² Cité internationale de la bande dessinée et de l'image²²³ a již zmiňovaná databáze *BD Gest* – *Bédéthèque*. Vzhledem k faktu, že se jedná spíše o raritní případy, není možno vyloučit, že některý z dalších českých komiksů vyšel v nepatrném nákladu u některého z malých komiksových vydavatelství, o něž není ve frankofonní Evropě nouze. Nicméně dle provedené rešeršní práce lze v příloze uvedený seznam překladů českého komiksu do francouzštiny v zásadě považovat pro období do konce roku 2012 za úplný.

IV.1.2 Analýza bibliografie vydaných překladů

IV.1.2.1 Překlady z francouzštiny do češtiny

Pro větší přehlednost prováděné analýzy jsme relevantní statistické údaje vyplývající ze soupisu bibliografie shrnuli do následující stručné tabulky:

PŘEKLADY DO ČEŠTINY	celkem (knižně/ časopisecky)	pro děti (knižně/ časopisecky)	humor (knižně/ časopisecky)	dobrodružné (knižně/ časopisecky)	sci-fi, fantasy (knižně/ časopisecky)	erotika (knižně/ časopisecky)	životopis, reflexe doby (knižně/ časopisecky)	ostatní (knižně/ časopisecky)
do 1948	4 (4/0)	4 (4/0)	0	0	0	0	0	0
1948 - 1965	5 (0/5)	4 (0/4)	0	1 (0/1)	0	0	0	0
1965 - 1980	38 (0/38)	25 (0/25)	6 (0/6)	7 (0/7)	0	0	0	0
1980 - 1989	0	0	0	0	0	0	0	0
1989 - 2000	198 (41/157)	123 (3/120)	35 (25/10)	17 (10/7)	7 (3/4)	16 (0/16)	0	0
od 2000	346 (309/37)	36 (36/0)	132 (127/5)	56 (56/0)	56 (51/5)	0	23 (22/1)	43 (17/26)
historicky	591 (354/237)	192 (43/149)	173 (152/21)	81 (66/15)	63 (54/9)	16 (0/16)	23 (22/1)	43 (17/26)

Tabulka 5: Počet titulů vydaných v překladu z francouzštiny do češtiny

V rozčlenění časových úseků jsme se řídili hlavními etapami historického vývoje českého komiksu, tak jak jsme je popsali v předcházejícím oddílu (viz § III.2), neboť naší snahou bude mimo jiné zjistit, zda tendence v publikování překladových komiksů z francouzštiny odpovídají všeobecným trendům ve vydávání komiksu u nás. Přechody mezi jednotlivými etapami byly samozřejmě pozvolné, a tak i uvedená data je pouze přibližná.

²²² *BnF catalogue général*, [online]. Dostupné z <<http://catalogue.bnf.fr>> [cit. 20. 3. 2013].

²²³ *Catalogue de la bibliothèque de la Cité*, [online]. Dostupné z <<http://serv-biblio.citebd.org/opacweb/>> [cit. 20. 3. 2013].

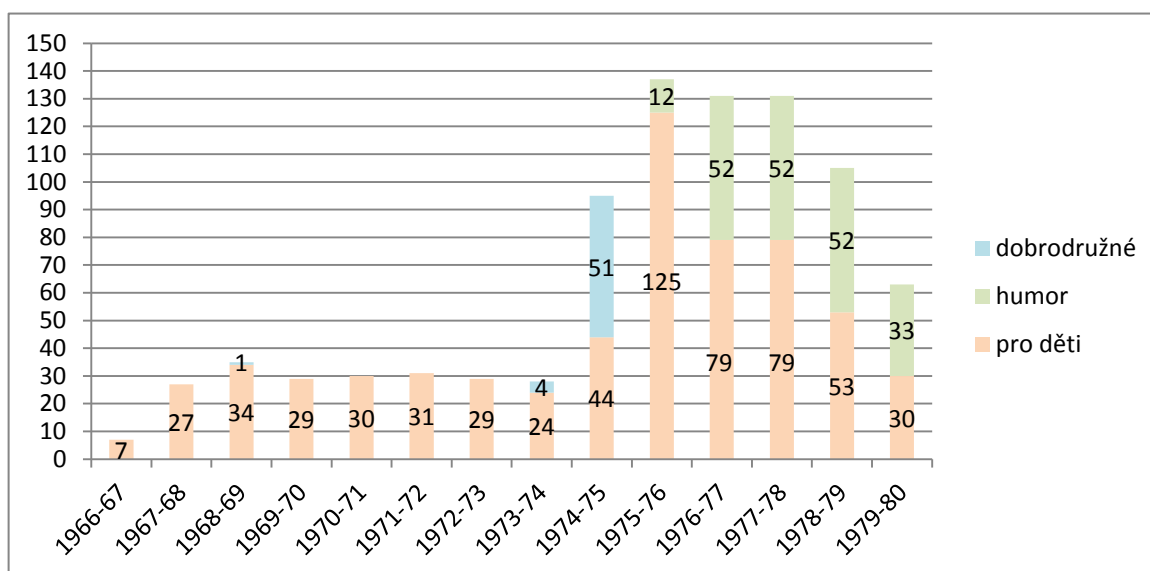
Již při prvním pohledu do tabulky je jasné patrné, že vydávání českých překladů frankofonních komiksů prošlo stejnými změnami jako celá společnost – období před rokem 1989 a po něm se diametrálně odlišují. Kontrast mezi nimi je o to markantnější, že po stoupající tendenci v šedesátých a sedmdesátých letech, přichází v letech osmdesátých ostrý propad na nulu, který lze přičíst poněkud opožděnému zájmu normalizační cenzury o komiks (viz s. 101).

Soustředme se nyní podrobněji na první zmiňovanou etapu. Jak již bylo řečeno (viz s. 89), do komunistického převratu v roce 1948 se československý a evropský komiks vyvíjely v podstatě paralelně. Fenomén belgo-francouzského komiksu byl v té době ještě u svého zrodu, ovšem již jedny z prvních samostatně vydaných francouzských obrázkových sešitů se v meziválečném období dočkaly českého překladu. Za zmínku jistě stojí také fakt, že se objevily poměrně krátce po vydání originálu (orig. 1924 – překlad 1927, orig. 1928 – překlad pravděpodobně 1929), a to rovnou v knižní podobě, což dokládá důvěru nakladatele (Melantrich) v komerční potenciál nového média. Je však třeba přiznat, že ač byla série o Gédéonovi, k níž všechny čtyři vydané svazky náležely, na svou dobu poměrně novátorská, k modernímu komiksu měla ještě daleko, veškerý text se v ní vyskytuje pod obrázky a celé dílko stojí spíše na pomezí mezi komiksem a ilustrovanou knihou.

Po roce 1948 nebyly produkty západní kultury v Československu vítány, tím méně jednalo-li se o komiks, který se v té době musel potýkat s pověstí úpadkového žánru jak v Evropě, tak ve své „domovské“ Americe. Situace se u nás nezlepšila ani během padesátých let, kdy se ve frankofonní Evropě již rodí budoucí komiksové legendy.

Francouzský komiks si v Československu začal znovu nesměle získávat důvěru až téměř třicet let po výše zmiňovaném pionýrském pokusu z doby mezi dvěma válkami. Na konci padesátých let (1957, 1958) dokázal nově vzniknuvší časopis *ABC mladých techniků a přírodovědců* na svých stránkách prosadit překlad čtyř epizod dětských komiksů z francouzského levicově zaměřeného časopisu *Vaillant* a v roce 1961 vydal dokonce komiksový příběh náležející k již dospělejšímu žánru dobrodružnému. Právě díky časopisu *ABC* se ve stejné době začínala po vynucené odmlce probouzet i česká komiksová produkce, ovšem překladům moderních zahraničních komiksů politické a kulturní ovzduší stále ještě nebylo nakloněno. Frankofonní komiks se v Československu na dalších pět let odmlčel.

Shrneme-li tedy první dvě studovaná období (do r. 1948, do r. 1965), je s trochou zobecnění možno říci, že frankofonní komiks zůstával československým čtenářům neznámý. S uvolněnějším politickým ovzduším se však v polovině šedesátých let začala situace měnit k lepšímu. Překladové komiksy sice nacházely místo jen v časopisecké produkci, zato však v relativně hojném počtu. Mimo již jmenovaného *ABC* začala obrázkové příběhy prosazovat na svých stránkách i *Sedmička pionýrů*. Kromě dětských komiksů z *Vaillantů*, které co do počtu vydaných epizod držely jednoznačný primát, se pozvolna začaly objevovat i dobrodružné komiksy pro mládež (*Rahan*, *Pihoun*, *Jacques Flash*) a poprvé na československé scéně vysvitla také velká hvězda humoristického komiksu určeného širokému publiku – *Asterix*.²²⁴ Vzhledem k tomu, že jsme ve výše uvedené souhrnné tabulce z již zmíněných důvodů nereflektovali počty vydaných epizod, pro názornější představu o tehdejší vývoji je prezentujeme v následujícím grafu (graf 1):²²⁵



Graf 1: Časopisecky vydané epizody v letech 1966-1980 a jejich žánrová struktura

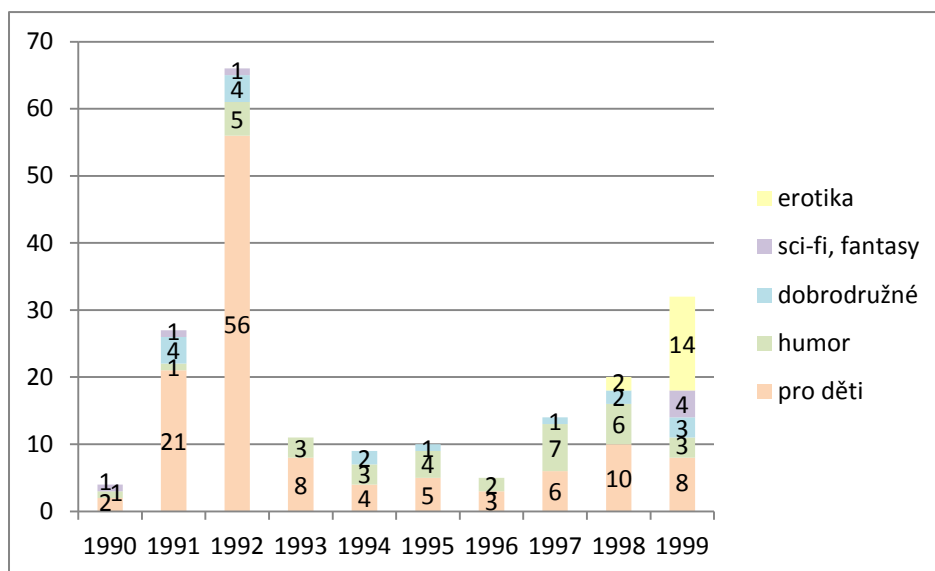
²²⁴ Jsme si vědomi, že přiřazení *Asterixe* k humoristickému žánru je do značné míry diskutabilní. Po zralé úvaze jsme však usoudili, že složka humoristická v tomto komiksu převažuje nad složkou dobrodružnou. Toto rozhodnutí zde zdůrazňujeme, neboť vydání *Asterixe* budou pro následující období představovat statisticky velmi významnou položku.

²²⁵ Ve všech případech se jedná o časopisy pro děti a mládež, jejichž periodicita odpovídá školnímu, a nikoliv kalendářnímu roku, jsme tedy nuceni uvádět dataci podle stejného modelu. Období 1965–66 v grafu není vyobrazeno, neboť během něj žádný překlad komiksu z francouzštiny nevyšel. Přesto jsme se rozhodli zahrnout jej do této pro komiks významné etapy, neboť roku 1965 byl v Československu publikován vůbec první teoretický text o komiksu (Škvorecký: *Prostínky svět comics*, blíže o něm viz s. 98). Tento počín považujeme za důležitý milník v historii komiksu u nás.

Porovnáme-li údaje v tomto vyobrazení s vývojem československého komiksu ve stejném období, dospějeme k zajímavému závěru. Ačkoliv roky 1967–70 bývají označovány jako „zlatý věk“ komiksu v Československu (viz s. 99), v oblasti překladu z francouzštiny se tento rozmach příliš neprojevil. Oproti zanedbatelným počtům vydaných epizod v předchozích dekáдах je samozřejmě rozdíl patrný, leč nijak závratný. Uvědomíme-li si navíc, že na české scéně v té době již tvoří Kája Saudek, zatímco drtivou většinu přeložených epizod představují populární, avšak ve srovnání s jinými frankofonními komiksy této doby nepřiliš novátorští *Pif* a *Pifík*, nezbyvá nám, než si položit otázku, co bylo příčinou tak propastné odlišnosti.

Domníváme se, že koncem šedesátých let se domácí autoři snažili v co největší míře využít nově nabyté tvůrčí svobody a soustředili se na vlastní tvorbu. Teprve postupující normalizace, s ní spojená cenzura a hrozba postihů ze strany režimu přiměly vydavatele hledat jiné schůdné alternativy, jež by jim umožnily udržet si komiksem získané čtenáře. Ve druhé půli sedmdesátých let vydávané frankofonní komiksy mohly být (v porovnání s českým komiksem uchylujícím se v té době do undergroundu) prezentovány jako v podstatě neškodné dětské čtivo, které navíc v převážné většině případů stále pocházelo z levicového *Vaillant*u. Je pravděpodobné, že díky tomu nebudily tyto překlady nijak zvláštní pozornost cenzorů, čehož vydavatelé s chutí využívali a počty vydaných epizod markantně vzrostly. Milovníkům komiksu ovšem kvality zejména *Rahana* a *Asterixe* uniknout nemohly. U čtenářů sklízely obrovský úspěch a mnozí z nich dodnes opatrují tato časopisecká vydání jako „rodinné stříbro“. Od počátku osmdesátých let však normalizační cenzura vůči komiksu přitvrdila, domácí tvorba přežívala více méně v ilegalitě a vydávání překladů bylo zastaveno. Ve druhé polovině této dekády se komiksu v Československu začíná blýskat na lepší časy, překlady však stále zůstávají zapovězeny.

Po převratu v roce 1989 nastává pro domácí i překladový komiks u nás zcela nová éra, pro niž bude charakteristická především celková nevyrovnanost, úzce související se vzestupy a pády porevoluční společenské euforie. – Dokladem této rozkolísanosti je i následující grafické zobrazení překladatelské komiksové produkce v devadesátých letech (graf 2):



Graf 2: Meziroční vývoj počtu překladů vydaných v letech 1990–1999 a jejich žánrová struktura

Již od listopadu '89 navázala *Sedmička pionýrů* na vydávání *Asterixe*, s nímž slavila tak mohutný úspěch v sedmdesátých letech – do roku 1992, kdy časopis zanikl, v něm na pokračování vyšla tři dosud nepublikovaná dobrodružství neohroženého Gala. Nově otevřený prostor na poli komiksové produkce rychle vycítili i mnozí další, a tak čísla vydaných překladů na začátku devadesátých let vystřelila raketově nahoru. Zpravidla však noví nakladatelé vsázeli na jistotu – vycházejí další epizody ze starších čtenářsky úspěšných dětských sérií (*Pif*, *Arthur*, *Pifik*, ...) a objevuje se též nové pokračování již legendárního *Rahana*. Komiksy jsou v tomto období stále publikovány téměř výhradně časopisecky. Knižní vydání přicházejí, pouze je-li jejich komerční úspěšnost předem zaručena pozitivní reakcí čtenářské obce na přítomnost dané série v periodících. – Do roku 1993 se takové důvěry z frankofonních překladů dostalo pouze *Šmoulům*, podpořeným populárním animovaným seriálem,²²⁶ a veleúspěšnému *Asterixovi*. Jedinou odvážnější výjimkou bylo knižní vydání jednoho dílu *Thorgala* péčí nepříliš významného nakladatelství S. Press, na další pokračování série však již nedošlo.

Právě obava z experimentů a s ní spojená uniformita (nejen) překladové produkce nesly velký díl viny na rychlém zániku v podstatě všech porevolučních obrázkových časopisů. Periodika jako *Hop* či *Nová generace* byla navíc poznamenána naprostou absencí ucelenější koncepce a záhy doplatila na překotný způsob svého vzniku. Po roce 1993 se z kreslených časopisů drží už jen *Pif do kapsy*, který nabízí dětským čtenářům jako bonus

²²⁶ Kreslený televizní seriál *Šmoulové* se k českému publiku dostal dříve než původní komiksy – již od roku 1988 byl vysílán v rámci dětských pořadů Československé televize *Magion* a *Studio Kamarád*.

množství hádanek, kvízů a her, a navíc se může opřít o kupní potenciál celé generace mladých rodičů, kteří rádi s nostalgií zavzpomínají na svá dětská léta, jimiž je francouzský psí hrdina provázel.

Podstatné prořídnutí trhu s periodiky od roku 1993 má však za následek také rapidní úbytek vydaných překladů. Časopisecké platformy, dosud využívané pro ověřování čtenářské úspěšnosti jednotlivých sérií, vymizely a vydávat neozkoušené tituly rovnou knižně bylo pro nakladatele příliš rizikové. Na několik dalších let tak zůstanou jedinými zástupci frankofonního komiksu u nás *Pif* a *Asterix*. Nakladatelství Egmont, povzbuzené úspěchem sešitových vydání *Asterixe*, se sice v letech 1994 a 1995 pokusí uvést na český trh další v zahraničí komerčně velmi úspěšnou sérii, *Tintinova dobrodružství*, po třech dílech ji však musí kvůli nezájmu čtenářů zastavit. Nutno dodat, že svůj podíl na tomto neúspěchu nese i zcela nekonceptní vydavatelská politika – ke čtenářům se poněkud nepochopitelně a bez kontextu jako první dostává až deváté pokračování Hergéovy série, následované opět bez návaznosti dílem jedenáctým a dvanáctým.

Úpadek překladových projektů v polovině devadesátých let však nelze přičítat pouze kombinaci chybných kroků ze strany nakladatelů. Faktem je, že v této době již utichla porevoluční vlna euforického zájmu o vše nové a „západní“. Čtenáři naopak začínali být přesyceni a bylo mnohem obtížnější je zaujmout. Ve stejně tristní situaci jako překladové komiksy z francouzštiny se v té době nacházela celá domácí komiksová produkce – komiks se stal v podstatě záležitostí uzavřené skupiny fanoušků a pod vlivem amerických modelů se žánrově odklonil převážně k tematice sci-fi, fantasy a dobrodružství (viz s. 104).

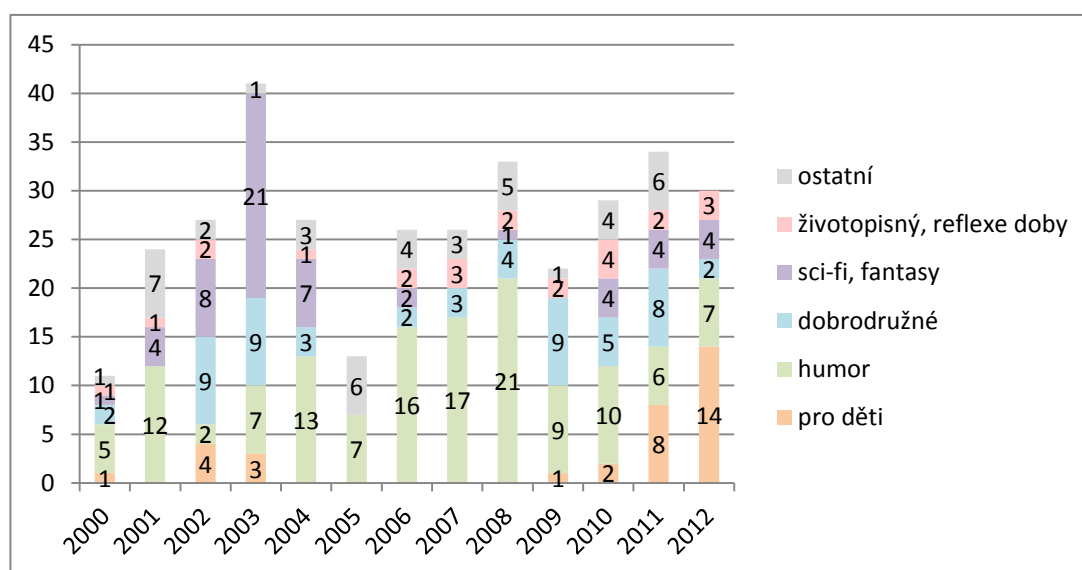
Právě z tohoto prostředí se přibližně od roku 1997 rekrutují nové vůdčí osobnosti snažící se o obrodu komiksu v České republice, což má zásadní vliv na žánrovou strukturu alb vybíraných k překladu. Především díky nově vzniklým nakladatelstvím Crew (které se však věnuje spíše anglofonním titulům) a Barlow Comics se tak na náš trh dostává do té doby nevídané množství překladů dobrodružných, sci-fi a fantasy komiksů (*Thorgal*, *Polární hvězda*, *Princ noci*, *XIII*). Zejména Barlowu nelze upřít evidentní snahu o získání českých čtenářů pro frankofonní produkci – vybírá nejen ze starších, původním trhem prověřených sérií, ale také z alb poměrně nových, kombinuje komiksy různých žánrů,²²⁷ a navíc překladová alba vydává odvážně rovnou v knižní podobě. Na svou smělost sice

²²⁷ *XIII* – detektivní thriller – originál: 1984, 1985, 1986 – český překlad 1999, 2000, 2000; *Polární hvězda* – dobrodružný historický – originál: 1994, 1995, 1996 – český překlad: 1998, 1998, 1999; *Princ noci* – fantasy – originál: 1994, 1995 – český překlad 1999, 1999.

Barlow záhy doplatil, neboť pro nezáměr čtenářů žádnou ze započatých překladových řad nedokončil a po roce 2000 byl nucen k odchodu ze scény, nicméně naznačil svým následovníkům možnou cestu ke změně.

U překladových komiksů ostatních žánrů se u nás koncem devadesátých let výrazné posuny teprve čekají... Humoristický komiks je nadále omezen především na *Asterixe*, několik málo experimentálně časopisecky vydaných epizod z produkce nakladatelství Crew však již přináší předzvěst lepších časů. Dětská čtenářská se stále ještě mohou spolehnout na „nezničitelného“ *Pifu*, k němuž se po několikaleté odmlce opět přidávají oblíbení *Šmoulové*. Největší výkyv ovšem na konci deváté dekády zaznamenal komiks erotický. Jeho náhlý vzestup a opětovný pád na nulu je spojen s krátkou, leč plodnou existencí jediného časopiseckého titulu – *XXX Comix*. Uvědomíme-li si, jak široká paleta umělecky podstatně hodnotnějšího frankofonního komiksu zůstávala v té době českým čtenářům ještě skryta, jeví se výběr tohoto okrajového žánru pro překlad jako skutečně překvapivý nakladatelský krok. Nicméně důvěra projevená devátému umění, byť v takto netradiční roli, napovídá, že v české společnosti dochází v přístupu ke komiksu k pozvolným, ale jasně patrným změnám. Každopádně z hlediska tematiky naší práce představuje *XXX Comix* spíše jen zanedbatelnou raritu.

Po rozkolísané porevoluční etapě se od roku 2000 situace na české scéně postupně stabilizuje. Systematická snaha o osvětu, rozvíjená od druhé poloviny devadesátých let, zvolna přináší výsledky – komiks začíná být konečně uznáván jako deváté umění (viz s. 106). Nermalou zásluhu na tomto pozitivním vývoji mají právě vydávané překlady. Jejich počet oproti předchozí dekádě citelně stoupl a paleta žánrů se rozrostla (graf 3).



Graf 3: Meziroční vývoj počtu překladů vydaných v letech 2000–2012 a jejich žánrová struktura

V kontrastu se zmiňovaným rozmachem je velmi markantní, že dětský komiks, který v překladové produkci z francouzštiny po celé dvacáté století drtivě převažoval nad všemi ostatními vydávanými žánry, náhle na deset let v podstatě zmizel ze scény. Tento fakt souvisí zřejmě s přesyceností trhu. Kreslené příběhy určené dětem musí bojovat se silnou konkurencí přicházející zejména z USA (z produkce nakladatelství Disney či Warner Brothers). – Americké komiksy se často opírají o velmi rozvinutou marketingovou strategii propojující animovaný film, komiks, hračky i užitkové předměty a dětské publikum se snadno a rychle poddává síle reklamy. Francouzské komiksy tomuto tlaku nezvládají čelit, v roce 2000 mu podlehnou i dosud neotřesitelný *Pif* a po následující dekádu budou překlady dětských alb z frankofonní produkce naprosto ojedinělé.

Proti komerci však lze účinně bojovat originalitou, proto se místo komiksu pro nejmenší na první příčku v žebříčku překladových komiksů z francouzštiny dostává žánr humoristický. Evropský humor staví na zcela jiných základech než přímočařejší komika amerických dětských seriálů a má tudíž potenciál zaujmout mnohem širší publikum. Právě díky těmto specifickým se *Asterix* těší oblibě napříč časem a na stejném principu je založen i *Lucky Luke*, jehož české vydání tvoří v rámci humoristických překladů z francouzštiny další statisticky významnou položku. Obě tyto série (rovněž například *Tintin*) jsou sice u nás vydávány jako knihy pro děti, jejich finesy, založené na množství aluzí a slovních hříček, však mohou plně docenit teprve dospělí čtenáři. Tato univerzálnost zajišťuje vydavatelům stálý odbyt a umožňuje jim publikovat kompletní mnohadílné řady i v několika reedicích.

Právě dokončování započatých sérií je přitom slabým místem českých překladových projektů.²²⁸ Výše zmíněný Barlow Comics na tento problém dokonce doplatil svou existencí. Velká nakladatelství, která se ke komiksu ve větší míře přiklonila až na začátku 21. století, nejsou na úspěchu vydaných komiksů zásadně závislá a mohou si tedy relativně dovolit experimentovat. Nicméně ani jim se často nepodařilo udržet započaté série při životě – tento osud postihl zejména komiksy BB/Artu, jenž se pokusil žánrově navázat na zaniknuvší Barlow. Na počátku dekády se velmi energicky pustil do vydávání na české

²²⁸ Časté nedokončování započatých sérií ze strany vydavatelů posílilo mezi českými komiksovými fanoušky na Internetu translátologicky zajímavý fenomén, pro nějž má Zanettin pojem *scanlation*: „This consists in scanning, translating and distributing on the Internet unofficial electronic editions [...]“ (ZANETTIN, Federico. An Overview in *Comics in translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008, str. 9). Na fanouškovském internetovém fóru *Kocgel* dokonce vznikl organizovaný překladový projekt Transcomx, který tyto amatérské překladaatele sdružuje, koordinuje jejich činnost a udílí i výroční překladaatelská ocenění – Transkomáčky. (*Kocgel* [online]. Dostupné z <www.kocgel.info> [cit. 25. 3. 2013]).

poměry nezvykle vysokého počtu sci-fi, fantasy a dobrodružných seriálů (*Gipsy, Golden City, Meteor, Strygy, Thorgal, Trollí války, Vlad, Alvin Norge, Alpha, Colby, I.R.\$., Niklos Koda, XIII*), u většiny se však dostalo nejvýše na čtyři pokračování. Je evidentní, že zde došlo k naprostému naddimenzování překladové produkce, nicméně z neúspěchu nelze vinit jen samo nakladatelství – ostatním vydavatelům se nevedlo o mnoho lépe. Za hlavní příčinu krachu těchto projektů považujeme především omezenou čtenářskou základnu, která navíc neoplývá zvláštní trpělivostí. Jen zcela skalní příznivci žánru jsou ochotni čekat měsíce na nové album, ti však nepředstavují dostatečně významnou kupní sílu, a tak jsou překladové série pro nakladatelství ztrátové, což vede k jejich zastavení.

V posledních letech se však situace poněkud zlepšila. Nakladatelství Crew zřejmě našlo na zmiňovaný problém účinný recept – vybírá k překladu pouze vysoce ceněné a zároveň relativně krátké série, které pak souborně vydá v jediné pečlivě provedené knize (*Výprava za ptákem času, Incal*). Celkové náklady jsou nižší než při publikování jednotlivých dílů v samostatných svazcích srovnatelné kvality. Také pro čtenáře je tato varianta přitažlivější, neboť pozitivní ohlasy světové kritiky mu mohou být zárukou, že seriál stojí za pozornost. Navíc má konečně jistotu, že pustí-li se do čtení, dočká se také rozuzlení příběhu. A v neposlední řadě, za vázanou knihu na kvalitním papíře vydá své peníze ochotněji, protože oproti obvyklému sešitu budí dílo dojem nákladům odpovídajícího produktu.

Kromě úpadku dětského komiksu a vzestupu žánru humoristického, dobrodružného, fantasy a sci-fi lze však od počátku 21. století ve vývoji překladové produkce z francouzštiny zaznamenat ještě jednu velmi nápadnou tendenci, která dle našeho názoru vůbec nejpersvědčivěji dokládá významný posun ve vnímání devátého umění ze strany české veřejnosti. Od roku 2000 se množí vydání komiksových opusů náležejících do současného „dospělého“ komiksu. Tento trend v překladech frankofonního komiksu odstartovalo nakladatelství Mot vydáním *Padoucnice*. Od té doby se k českým čtenářům dostávají komiksy existenciální, reflektující problémy doby, kreslené adaptace literárních klasiků i díla experimentální, obtížně žánrově zařaditelná. Díky nim česká veřejnost odhaluje zcela novou tvář komiksu jako umění, které má co říci i k seriózním tématům a které je svou formou schopno dodat výpovědi dříve netušenou hloubku. Je pravda, že většina experimentálních komiksů u nás prozatím vychází časopisecky, neboť čtenářská základna je stále ještě nepříliš rozsáhlá a knižní vydání by tedy bylo ztrátové. Nicméně již

jen existence periodik umožňujících vydání těchto děl svědčí o zdravém vývoji devátého umění u nás.

Frankofonní komiks vstoupil do povědomí českých čtenářů jako synonymum neotřelosti a kvality. Díky rostoucí oblibě tohoto média u dospělého publika se mohl po téměř desetileté odmlce vrátit na scénu i dětský frankofonní komiks, neboť generace „komiksově gramotných“ rodičů je schopna lépe odlišit kvalitu od pouhé komerce a v zájmu svého potomstva je ochotnější investovat i do něčeho jiného, než jak jim káže všudypřítomná reklama.

Závěrem je tedy možno říci, že v současné době se přístup české společnosti ke komiksu normalizuje a přibližuje se pohledu západního světa. Počet komiksů přeložených z francouzštiny se drží na více-méně konstantních číslech a jejich žánrová paleta se stále rozšiřuje. Lze předpokládat, že pro nadcházející generaci bude již komiks zcela přirozenou součástí plnohodnotné literatury, což do budoucnosti otevírá pro vydavatele překladů zajímavé perspektivy.

IV.1.2.2 Překlady z češtiny do francouzštiny

Počty titulů přeložených tímto směrem jsou sice nesrovnatelně nižší, ovšem pro přehlednost jsme i tyto komiksy zanesli do souhrnné tabulky.

PŘEKLADY DO FR.	celkem (knižně/ časopisecky)	pro děti (knižně/ časopisecky)	humor (knižně/ časopisecky)	dobrodružné (knižně/ časopisecky)	sci-fi, fantasy (knižně/ časopisecky)	erotika (knižně/ časopisecky)	životopis, reflexe doby (knižně/ časopisecky)	ostatní (knižně/ časopisecky)
od 2000	6 (6/0)	2 (2/0)	0	0	0	0	3 (3/0)	1 (1/0)
historicky	6 (6/0)	2 (2/0)	0	0	0	0	3 (3/0)	1 (1/0)

Tabulka 6: Počet titulů vydaných v překladu z češtiny do francouzštiny

Nutno předeslat, že frankofonní Evropa je ve vztahu k ostatním evropským zemím jednoznačně exportní komiksovou velmocí, naprostý nepoměr mezi překlady z češtiny do francouzštiny a překlady z francouzštiny do češtiny je tedy zcela normální. Jedinou evropskou zemí, která má ve vztahu import-export komiksové literatury s frankofonní Evropou poněkud vyrovnanější bilanci, je Itálie. Podle již zmiňované statistiky ACBD jsou ve francouzštině vydávány především překlady děl asijské a americké provenience.²²⁹

²²⁹ Statistika ACBD uvádí, že v roce 2012 vyšlo ve frankofonní Evropě celkem 2 234 překladových komiksů, což představuje 54,37 % všech nově vydaných alb na frankofonním trhu. 1 568 z nich pocházelo z asijské produkce (čínština, japonština, korejština), 448 přeložených titulů vzniklo v USA a na třetím místě

To, že ve francouzštině vyšly vůbec nějaké české komiksy, může být tedy považováno za úspěch. K jejich publikaci dochází po roce 2000 (resp. od roku 2005), což přináší další důkaz o příznivém vývoji současné české komiksové tvorby. Vzhledem k velmi nízkému počtu titulů však nelze z uvedeného bibliografického seznamu vyvozovat jakékoliv závěry ohledně ediční politiky frankofonních nakladatelů.

V případě Lucie Lomové je známo, že její práce se do Francie dostala díky souhře náhod a seznámení s Thierry Groensteenem.²³⁰ Její francouzská alba *Anna en cavale* a *Les Sauvages* tak poněkud paradoxně vyšla nejprve ve francouzštině a teprve poté v češtině. V době, kdy měla Lomová rozpracovaný projekt *Anny*, byl „dospělý“ český komiks ještě v plenkách, a tak ji ani nenapadlo hledat pro něj českého nakladatele. Po zhlédnutí zárodku její práce, jí v roce 2003 Groensteen nabídl, že album vydá ve svém nakladatelství v komiksově vyspělejší Francii. Teprve poté byla kniha dokončena a v roce 2006 publikována. Lze ji považovat za jeden z prvních moderních českých grafických románů. Dílo sklídilo pozitivní ohlasy kritiky, a tak vydavatelská spolupráce Lomové a Groensteena trvá i nadále. Autorčin druhý projekt, *Les Sauvages*, vznikl z velké části v rámci dvouměsíční tvůrčí stáže ve francouzském Angoulême. V současné době se chystá k vydání její třetí grafický román, *Na odstřel*, který bude koncem roku 2013 publikován taktéž nejprve ve Francii.²³¹

Shoda okolností stála také za vydáním trilogie *O Příběhí – Histoires* z dílny Máši Bořkovcové, Markéty Hajské a Vojtěcha Maška. Francouzský editor si trojice alb povšiml při návštěvě knižního veletrhu ve Frankfurtu. Romská otázka, které se série věnuje, je velmi aktuální i ve francouzském kontextu, a to, společně s netradičně odpolitizovaným úhlem pohledu na celou problematiku, rozhodlo o publikaci překladu.²³²

překladového žebříčku se umístila Itálie s 85 vydanými komiksy. Na překlady ze všech ostatních zemí tak zbývá pouhých 133 vydaných titulů. (RATIER, Gilles. *Bilan 2012*. [online]. Dostupné z <<http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2012.html>> [cit. 26. 3. 2013]).

²³⁰ Celý příběh je vyličen například v článku Ireny Jirků *Kreslená slova, psané obrázky*. (JIRKŮ, Irena. *Kreslená slova, psané obrázky*. [online]. Dostupné z <<http://www.sanquis.cz/index2.php?linkID=art3766>> [cit. 26. 3. 2013]).

²³¹ BÍLEK, Roman. *Lucie Lomová míří ve své tvorbě neustále kupředu... (rozhovor)*. [online]. Dostupné z <<http://www.casopisxb1.cz/aktuality/lucie-lomova-miri-ve-sve-tvorbe-neustale-kupředu-rozhovor/>> [cit. 26. 3. 2013].

²³² KUBIŠTA, Anna. *O Příběhí : « Les témoignages de ces trois Roms ne sont pas lugubres, même s'ils sont durs »* [online]. Dostupné z <<http://www.radio.cz/fr/rubrique/faits/o-pribjehi-les-temoignages-de-ces-trois-roms-ne-sont-pas-lugubres-meme-sils-sont-durs>> [cit. 26. 3. 2013].

U ostatních vydaných alb se nám bližší informace o jejich cestě k frankofonním čtenářům zjistit nepodařilo. Lze však předpokládat, že i v jejich případě sehrála velkou roli náhoda.

Každé proniknutí českého komiksu na zahraniční trh je samozřejmě cenným úspěchem, nicméně tyto případy jsou v současné době spíše raritní záležitostí. Je velmi málo pravděpodobné, že by se komiksové překlady z češtiny staly v blízké budoucnosti významnou položkou na evropské či snad světové scéně.

IV.1.3 Anketa

K doplnění uvedené bibliografie jsme se rozhodli uskutečnit drobný anketní průzkum mezi vydavateli, kteří od roku 2000 publikovali alespoň jeden překlad frankofonního komiksu a zároveň stále působí na českém trhu. Jejich seznam jsme stanovili na základě bibliografie uvedené v příloze této práce (Příloha 2). Naším cílem bylo především nahlédnout do jejich současné redakční politiky a odhalit případnou nakladatelskou strategii, která je vedla při výběru titulů pro překlad a vydání. Průzkum byl uskutečněn od dubna do července 2013 prostřednictvím mailové korespondence se zástupci jednotlivých nakladatelství. Pokud není řečeno jinak, vztahují se zde uvedené údaje na aktuální období, tzn. roky 2012 a 2013.

Náš dotazník sestával z následujících čtyř stručných otázek:

1. *Jak velkou část produkce Vašeho vydavatelství tvoří komiksy překládané z francouzštiny?*
2. *Kolik překladů komiksu z francouzštiny průměrně ročně vydáváte a v jakém průměrném nákladu?*
3. *Podle jakých kritérií vybíráte komiksy vhodné pro překlad do češtiny? Sledujete nějaký koherentní vydavatelský plán, nebo záleží čistě na zajímavosti jednotlivých alb?*
4. *Snažíte se zprostředkovat českým čtenářům to nejzajímavější z dění na frankofonní scéně, tzn. díla všeobecně ceněná, nebo se orientujete spíše podle přístupnosti titulu pro českého čtenáře, tzn. rozhodující je otázka domácí recepce?*

Odpovědi se nám nepodařilo získat pouze od malého vydavatelství Sýpka, které v letech 2010 a 2011 vydalo dohromady tři komiksové překlady z francouzštiny (viz Příloha 2).

Plné znění anketní korespondence uvádíme v příloze této práce (Příloha 1). Zde se pokusíme jen o stručnou analýzu.

Pro přehlednost jsme číselné údaje týkající se komiksové produkce jednotlivých nakladatelství (tzn. otázky 1. a 2.) shrnuli do tabulky (tab. 7), v níž jsme zároveň barevně odlišili nakladatelství, která náleží do první desítky v žebříčku největších knižních producentů v České republice.²³³

nakladatelství		% komiksu z celkové produkce	komiksové tituly z francouzštiny ročně	průměrný náklad
Albatros Media	Albatros	9,6%	10	3000-4000
	CooBoo	7,3%	6	3000-4000
	Plus	2,6%	1	3000-4000
Argo		0,0%	0	(1200)
BB/Art		0,6%	1	1500
Crew		1,6%	1-2	2000
Egmont		< 5%	3-4	3000-4000
Fragment		0,0%	0	0
Garamond		0,0%	0	(1000)
Meander		4,3%	1	1700
Mladá fronta		3,3%	6	3000
Mot		< 50%	2-3	500-2000

Tabulka 7: Souhrn dotazníkových údajů o komiksové produkci

Údaje z nakladatelství Mot uvádíme pouze informativně, neboť po více než deset let bylo v České republice synonymem pro nekomerční frankofonní komiks. V průběhu zpracovávání naší studie však Mot ukončil svou činnost (2012).

Z odpovědí vyplývá, že až na právě zmíněný Mot, jehož produkce byla na překladech komiksu z francouzštiny z velké části založena, se všechna dotazovaná nakladatelství věnují frankofonnímu komiksu jen okrajově. Nejvýznamnějším podílem frankofonního komiksu na celkové produkci se může pochlubit nakladatelská skupina Albatros Media. Vyšší počet vydávaných kreslených svazků lze odůvodnit jejím zaměřením na mladší čtenáře (Albatros – děti a mládež, CooBoo – teenageři). Ze stejného důvodu se na druhé a třetí příčce z hlediska počtu vydávaných svazků umístila

²³³ Nepočítáme-li do seznamu vysoké školy či státní nakladatelské subjekty, uvádí Svaz českých knihkupců a nakladatelů desítku nejvýznamnějších nakladatelských subjektů v tomto pořadí (v závorce udáváme počet titulů publikovaných za rok 2011, tedy nejaktuálnější dostupná čísla): Albatros Media (804), Euromedia Group (474), Grada Publishing (420), MOBA (356), Egmont ČR (210), Portál (166), Mladá fronta (164), Nakladatelství Fragment (163), BB/Art (153), Svojtka & Co. (143). (Svaz českých knihkupců a nakladatelů. *Zpráva o českém knižním trhu 2011-2012* [online]. Dostupné z <<http://sckn.cz/content/zpravy/file-847.pdf>> [cit. 26. 7. 2013]).

nakladatelství Mladá fronta (tradičně děti a mládež, dnes již čtenáři všech věkových skupin), respektive Egmont (děti a mládež). Tito tři producenti také vydávají frankofonní komiksy v nejvyšších nákladech. U ostatních vydavatelství se překlady komiksů z francouzštiny objevují v nízkých nákladech jen jednou, maximálně dvakrát do roka.

Současné je však patrné, že frankofonní kreslená produkce je stavěna na roveň krásné literatuře, neboť s výjimkou komiksově zaměřené Crwe se objevuje v edičních plánech subjektů specializovaných převážně na beletrii. Dokladem respektovanosti frankofonního komiksu může být i fakt, že jeho vydávání se neomezuje jen na malá nakladatelství, ba naopak, z deseti uvedených vydavatelů jich pět náleží k lídrům na současném knižním trhu.

Ze získaných odpovědí ovšem rovněž vyplývá, že náklady na výrobu komiksu jsou poměrně vysoké²³⁴ a komerční úspěšnost frankofonní kreslené tvorby velmi nejistá²³⁵ (přičemž nejvyšší záruky prodejnosti existují právě u dětského komiksu), také proto si ji mohou dovolit vydávat spíše větší nakladatelství. Důkazem vrtkavosti zájmu publika je nejen ukončení činnosti specializovaného nakladatelství Mot, ale i odklon některých knižních producentů od frankofonního komiksu – ačkoliv od roku 2000 několik svazků vydala, vykazují v současné době nakladatelství Argo, Fragment i Garamond nulový podíl překladů komiksů z francouzštiny na své celkové knižní produkci. Všeobecně stoupavá tendence zájmu o komiksovou tvorbu (viz § III.2) však naopak některé nakladatele přesvědčila k optimističtějším plánům do budoucna.²³⁶ Faktem nicméně zůstává, že v České republice v současné době reálně vydává překlady frankofonního komiksu pouze šest knižních producentů.²³⁷

²³⁴ Příloha 1 – Albatros Media: „[...] komiksy jsou výrobně docela drahý, práva taky nejsou nejlevnější“.

²³⁵ Příloha 1 – Argo: „Donžon jsme museli zastavit pro nezáměr čtenářů. [...] Frankofonní komiksy kromě Asterixe a malé části produkce nakladatelství Crew skončily v Česku vždy jako velký propadák (vyjmežme ještě za komunismu tolerovaného doleva orientovaného Pífa a z něj vycházejících příběhů typu Rahan“; Garamond: „[...] vydali jsme asi tři [komiksy přeložené z francouzštiny] a moc se neprodávaly“.

²³⁶ Příloha 1 – Meander: „Podíl překladových komiksů ale bude stoupat“; Mladá fronta: „[...] hledáme jiné zajímavé tituly“.

²³⁷ Přičemž podle nejaktuálnějších dostupných informací Svazu českých knihkupeců a nakladatelů vydává v České republice ročně alespoň jednu publikaci přes dva a půl tisíce nakladatelských subjektů – přesněji v roce 2010 to bylo 2 736 subjektů, v roce 2011 pak 2 529 subjektů, čísla pro rok 2012 nebyla v době zpracovávání naší studie k dispozici. Zároveň je však třeba dodat, že překlady z francouzštiny nemají všeobecně na celkové knižní produkci v České republice příliš významný podíl – podle stejného zdroje tvořila v roce 2011 frankofonní literatura 5,3 % českého knižního trhu. (Svaz českých knihkupeců a nakladatelů. *Zpráva o českém knižním trhu 2011-2012* [online]. Dostupné z <<http://sckn.cz/content/zpravy/file-847.pdf>> [cit. 26. 7. 2013]).

Minimální podíly komiksových překladů z francouzštiny na celkovém objemu knižní produkce jednotlivých nakladatelských subjektů jsou také zřejmě příčinou nevelké míry propracovanosti výběrových kritérií a nepřiliš jasné redakční politiky (viz otázky 3. a 4.) – někteří dokonce otevřeně přiznávají, že: „[...] o vydavatelském plánu v oblasti komiksů nebo sledování určité strategie [...] nelze mluvit“ (Fragment). Ačkoliv u frankofonních komiksů zjevně panuje na české knižní scéně v tomto směru značná nevyhraněnost, domníváme se, že z našeho průzkumu lze přesto vyčíst dvě hlavní tendence, podle nichž redaktoři svou selekci řídí.

První z nich je charakteristická zejména pro nakladatele, kteří ročně vydají větší počet překladových komiksů. Ti se snaží splnit očekávání domácích čtenářů a přizpůsobit svůj výběr existujícím edičním řadám ať již z hlediska tematiky (Mladá fronta)²³⁸ či spíše z hlediska tradice (Albatros media).²³⁹ Hlavním rozhodovacím kritériem se tedy v těchto případech zdá být komerční úspěšnost,²⁴⁰ čili problematika pozitivní recepce cílového textu. Tito knižní producenti jsou nuceni zajímat se o prodejní potenciál daného komiksu, jelikož se rozhodli věnovat devátému umění systematictěji než ostatní. Bez odpovědi na otázku prodejnosti se není možné pouštět do ambiciózních dlouhodobých projektů,²⁴¹ jelikož by hrozilo, že započaté komiksové série zůstanou nedokončené. Nicméně možnost široké čtenářské základny rozhodně není ani u těchto nakladatelských subjektů jediným měřítkem při schvalování překladu k vydání. Vzhledem k tomu, že frankofonní komiks u nás v současné době není nikterak konzumním čtivem, v jehož případě by nabídka nepostačovala k uspokojení poptávky, jsou sice nakladatelé nuceni brát ohledy na komerční stránku věci, zároveň si však při malém podílu komiksu na celkové produkci mohou dovolit pečlivější výběr z hlediska kvality.²⁴² Tou je zde myšlena jak úroveň výchozího díla (jehož volbu mohou orientovat zejména názory odborníků a s nimi spojená

²³⁸ Příloha 1 – Mladá fronta: „[...] zejména humoristické komiksy s tématy život současných dětí, dětí a zvířata, dívky atd.“

²³⁹ Příloha 1 – Albatros Media: „Snažíme se českým čtenářům zprostředkovat starší série, a to pokud možno v co nejucelenější podobě (např. Tintin (A) vyšel kompletní), u novinek hledíme především na téma (čím obecněji přijatelné, tím lépe) a výtvarné zpracování.“

²⁴⁰ Příloha 1 – Argo: „Záleží zejména na komerčním potenciálu díla“.

²⁴¹ Příloha 1 – Mladá fronta: „Naším stěžejním projektem je nyní vydávání komiksové série LE PETIT PRINCE, která má dvacet čtyři dílů, takže bude vydávána několik let.“

²⁴² Příloha 1 – Albatros Media: „Vzhledem k tomu, jakou část naší produkce komiksy tvoří, si můžeme dovolit vybírat jen to „nejlepší“.“

ocenění),²⁴³ tak i úroveň cílového textu, a tedy možnost spolupráce s vhodným překladatelem.²⁴⁴ Fakt, že někteří nakladatelé uvádějí mezi hlavními kritérii výběru potenciální kvalitu překladu, je pro naši práci velmi zajímavý, neboť je z něj možno vyvodit, že si redaktoři uvědomují literární kvality komiksu a zároveň specifčnost komiksového překladu. To by mohlo vést například k důrazu na pečlivou redakci textů, jež bývá v současné době u komerční literatury často zanedbáváno. Otázka, zda jsou komiksové překlady z hlediska redakčních úprav vedené pečlivěji než překlady beletrie, by však mohla být zodpovězena pouze prostřednictvím plošné analýzy, která je nad možností této práce.

Druhá tendence ve výběrové strategii se často týká nakladatelství vydávajících jeden, maximálně dva komiksy ročně. Z anketních odpovědí vyplývá, že tato díla jsou vybírána v podstatě pro potěšení samotných nakladatelů. Dotazovaní se orientují podle individuálních preferencí, podle toho, co se jim „líbí“, co je „baví“ a „zajímá“,²⁴⁵ případně vydávají především jednoho spřízněného autora.²⁴⁶ Kritéria výběru jsou v těchto případech poněkud vágní, požadovaná „zajímavost“ publikovaných komiksů není nijak blíže specifikována, v zásadě se jedná o zpestření knižní produkce daného subjektu, čemuž odpovídají i nižší průměrné náklady než v případě prvním. Je samozřejmě také praktičtější publikovat tyto tituly v jediném svazku.²⁴⁷ Tento způsob selekce je ovšem možný právě díky minimálnímu procentuálnímu podílu, který má frankofonní komiks na celkovém počtu vydaných svazků. Na příkladu nakladatelství Mot, které na této strategii primárně vystavělo celou svou publikační činnost,²⁴⁸ vyšlo najevo, že omezený český komiksový trh není v současné době schopen čistě „artovému“, nekomerčnímu vydavateli soustředícímu se na frankofonní komiks zajistit existenci.

²⁴³ Příloha 1 – Albatros Media: „Nejrůznější ocenění jsou přitom docela dobrým vodítkem.“; Meander: „[...] rádi si necháme dobrý komiks doporučit od komiksových odborníků, ale o kvalitu díla, jeho ocenění apod. nám jde neméně.“

²⁴⁴ Příloha 1 – Egmont: „Hlavními kritérii jsou dlouhodobý úspěch na originálním trhu [...] a možnost kvalitního překladatele do češtiny.“

²⁴⁵ Příloha 1 – BB/Art: „záleží na zajímavosti, jak nás komiks osloví [...]“; Crew: „Snažíme se vybírat ty nejzajímavější tituly minulosti i současnosti, ovšem i tak, aby se nám to líbilo. [...] s přihlédnutím k tomu, aby nás to bavilo.“; Garamond: „čistě co mě zaujme“.

²⁴⁶ Příloha 1 – Meander: „Velkou část vydaných komiksů tvoří dílo Emmanuela Guiberta [...]“.

²⁴⁷ Příloha 1 – Crew: „Problém může být ale počet stran. Snažíme se vydávat tituly vždy v jedné knize takže jsme zatím opustili delší série.“

²⁴⁸ Příloha 1 – Mot: „[...] le premier critère de choix est un critère personnel. Il faut que le livre nous plaise et qu'il réponde à une exigence de qualité. Chaque publication est donc envisagée de manière individuelle.“

Závěrem této analýzy lze říci, že budoucnost komiksových překladů z francouzštiny v českém vydavatelském prostředí bude zřejmě záviset na vhodně zvolené směsici komerčnosti a umělecké kvality, neboť navzdory všeobecně stoupající oblíbenosti kreslené tvorby, si frankofonní deváté umění musí svou generaci českých čtenářů teprve vychovat.

IV.2 Komentář k vybranému překladu komiksu z francouzštiny

V předchozích kapitolách empirického oddílu naší práce jsme provedli globální analýzu bibliografie vydávaných komiksových překladů, včetně nakladatelských strategií, jimiž se vydávání frankofonního komiksu v České republice v současné době řídí. Nyní se soustředíme na detailní rozbor konkrétních překladových řešení vybraného díla.

IV.2.1 Metodika

Naše studie se snaží postihnout co nejširší spektrum problémů, s nimiž se dnešní překladatel může při práci s komiksem setkat. Podle tohoto klíče jsme také vybírali překlad k analýze.

Současně je třeba předeslat, že jsme se záměrně vyhnuli překladům notoricky známých titulů *Tintin* a *Asterix*. Jedná se sice o díla z překladatelského hlediska velice zajímavá, ovšem právě z tohoto důvodu o nich již byl napsán velký počet článků a studií, naše práce by tedy v tomto směru pravděpodobně nepřinesla mnoho nového. Nehledě na to, že považujeme za poněkud krátkozraké limitovat zkoumání problémů spojených s překladem frankofonního komiksu pouze na tato díla, k čemuž v drtivé většině případů dochází.²⁴⁹

Snažili jsme se proto vytipovat k analýze dílo, které by neslo znaky žánrů příznačných pro moderní éru v českém komiksu, tzn. pro období od roku 2000. Jak již bylo řečeno v analýze bibliografie (viz s. 117), největší zastoupení mají u nás v posledních letech překlady komiksů humoristického žánru, nejvýznamnější (ačkoliv krátkodobý) vzestup zaznamenal žánr sci-fi a fantasy a nejvýznačnějším dokladem posunu v pohledu na

²⁴⁹ Z výše zmiňovaného Zanettinova bibliografického seznamu 149 odborných titulů, je jich 57 sdružených pod klíčovým slovem „Franco-Belgian Comics“. Z těchto položek je 37 věnováno Asterixovi, 6 Tintinovi a 4 Tintinovi i Asterixovi, pouze 10 z nich se věnuje zcela jiným dílům z frankofonní produkce. (ZANETTIN, Federico (ed.). *Comics...*, op. cit., s. 270–306).

komiks jako umění je konstantní přítomnost překladů „dospělého“ komiksu. K rozboru jsme po zvážení všech uvedených kritérií zvolili komiks *La Quête de l'oiseau du temps*, jenž náleží do specifického žánru fantasy pro dospělé, a současně se v něm hojně objevují prvky humoru. Zároveň pro nás byla důležitá rozmanitost typologie textových a jazykových prvků, kterou se toto dílo vyznačuje. Text se nachází převážně v bublinách, ovšem nezřídka se objevují i recitativy v samostatném rámečku či citoslovce zapracovaná do obrázku.

V teoretické části naší práce jsme vysvětlili, že na překlad komiksu má vliv také formát, v němž dílo vychází v originále, a jeho případné změny pro účely překladové publikace (viz § II.2.2.1). Proto jsme se snažili zvolit dílo zajímavé rovněž v tomto ohledu. V češtině byla celá čtyřdílná řada *La Quête de l'oiseau du temps* vydána nakladatelstvím Crew v jednom souborném svazku pod souhrnným názvem *Výprava za ptákem času* a z původního většího francouzského formátu (24x32 cm) zmenšena na formát americký (19x26 cm).

Jelikož jsme se chtěli vyhnout analýze překladu začátečníka, který by mohl být zatížen chybami způsobenými nedostatečnou praxí, vybrali jsme překlad z pera zkušeného autora. Převod *La Quête de l'oiseau du temps* do češtiny byl svěřen Richardovi Podanému, který je v současné době jedním z našich nejznámějších a nejocěňovanějších²⁵⁰ komiksových překladatelů. Tento konkrétní překlad, vydaný pod titulem *Výprava za ptákem času* získal v roce 2010 cenu českých komiksových čtenářů Fabula Rasa.

Jelikož naším cílem bylo věnovat se detailnímu rozboru, rozhodli jsme se použít pouze první díl dané série. Analýzu jsme dále tam, kde jsme to považovali za potřebné, rozšiřovali o příklady překladatelských problémů vycházejících z excerpce vybraného materiálu z druhého dílu. U tohoto pokračování jsme se však zaměřili pouze na výjimečně zajímavé partie, album jsme již nepodrobovali detailní analýze jako celek.

Stěžejní část této kapitoly se tedy soustředí na translatologickou analýzu. Nejprve věnujeme zvláštní podkapitolu stručné charakteristice originálu vybrané série, poté se budeme podrobně věnovat rozboru české verze s důrazem na specifika komiksového překladu. Ke každému studovanému aspektu dodáme reprezentativní příklady vycházející z excerpce originálních a překladových textů. V tomto směru však naše práce rozhodně

²⁵⁰ V letech 2008, 2009, 2010 a 2011 získal cenu Muriel za nejlepší překlad. (*KOMIKSFEST! Muriel*. [online]. Dostupné z <http://www.komiksfest.cz/download/vysledky_cen_muriel> [cit. 27. 3. 2013]).

není vyčerpávající, v každém z překladových textů lze najít četné další ukázky daných jevů. Naši analýzu jsme se rozhodli strukturovat na základě typologie možných překladatelských problémů, jež jsme definovali v teoretické části této práce (viz § II.2.2).

IV.2.2 Analýza překladu komiksu *La Quête de l'oiseau du temps* – Výprava za ptákem času

IV.2.2.1 Charakteristika

Scénarista Serge Le Tendre a kreslíř Régis Loisel se nad projektem *La Quête de l'oiseau du temps* sešli již na počátku sedmdesátých let minulého století. Hlavní protagonisté i rámcová kostra příběhu existovaly už roku 1973. Tento základní tvar, tehdy ještě v černobílé verzi, publikovali autoři v roce 1975 v luxusním obrázkovém magazínu *Imagine*, po třech pokračováních příběhu však periodikum ukončilo svou činnost. V roce 1980 se tvůrci k dílu vrátili a zcela přepracovali jeho grafickou i scénaristickou podobu s myšlenkou vytvořit cyklus čtyř celobarevných alb. Dlouho však pro něj nemohli najít nakladatele. Žánr tzv. „heroic-fantasy“, v němž se mísí dobrodružné středověké prostředí s fantaskním světem mýtů a legend, byl v šedesátých letech velmi populární v Británii a v USA, cestu k evropskému frankofonnímu publiku si však tehdy nenašel. Není tedy divu, že po uplynutí následujícího desetiletí, nesoucího se v duchu komiksových experimentů (viz s. 68–69), působil v roce 1980 téměř pohádkový, klasicky kreslený příběh na vydavatele neatraktivně a nemoderně. Teprve v roce 1982 se k vydávání uvolil měsíčník *Charlie mensuel*, snažící se najít východisko z přesycení komiksovým undergroundem. Navzdory nevalným očekáváním dílo sklidilo u čtenářů okamžitý úspěch. Ten přiměl již roku 1983 renomované nakladatelství Dargaud k vydání prvního alba pod názvem *La conquête de Ramor*. Další díly postupně následovaly – v roce 1984 *Le temple de l'oubli*, v roce 1985 *Le Rige* a v roce 1987 závěrečný svazek *L'œuf des ténèbres*. Cyklus se záhy stal komiksovou klasikou a zasloužil se o uvedení žánru fantasy na belgo-francouzskou scénu.

Pokusíme-li se ve stručnosti shrnout děj série, dostaneme se k poměrně častému schématu fantasy příběhů, kdy se malá skupinka statečných vydává na nebezpečnou cestu, na níž postupně plní různé úkoly a jejíž cíl je zdánlivě nedosažitelný. Ve *Výpravě za ptákem času* vyhledá odvážná dívka Pelissa rytíře Bragona, bývalého milence své matky, čarodějné kněžny Mary, aby mu předala její vzkaz, jímž jej Mara povolává do služby

k záchraně světa. Před dávnými časy totiž vládli světu Akbar dobří bohové, kteří za pomoci čarodějné knihy dokázali zaklít boha temnot Ramora do lastury. Čas Ramorova věznění však již za devět dní vyprší a s jeho osvobozením čeká Akbar zkáza. Kněžně Maře se prastarý grimoár bohů podařilo objevit a rozluštit. Zaříkání, jímž by mohla udržet Ramora ve vězení, je však příliš dlouhé. Proto Mara žádá Bragona, aby našel tajemného ptáka, který ovládá plynutí času a s jehož pomocí by stihla odříkat celé spásné zaklínadlo. Rytíř se tedy společně s Pelissou vydá na cestu, během níž získá několik spojenců, musí porazit četné nepřátele a splnit mnohé úkoly, z nichž prvním bude zmocnit se Ramorova vězení – kouzelné lastury a doručit ji kněžně Maře. Právě o putování za lasturou vypráví první díl tetralogie, *La conquė de Ramor*, který je předmětem našeho rozboru.

Slávu a nadčasovost však komiksu nezajistilo tato klasické schéma, nýbrž vše, čím z něj vystupuje, a způsob, jak si s ním pohrává. Hlavní postavy mají daleko k typickým hrdinům „bez bázně a hany“. Kdysi chrabrý rytíř Bragon je již stařec, jehož sílu a obratnost poznamenal věk a léta blahobytu. Vzдорovitá a dráždivá Pelissa po celou dobu plete hlavu všem přítomným, včetně svého domnělého otce Bragona. Hlavními spojenci ústřední dvojice se stanou dva maskovaní muži, přičemž první z nich, vychrtlý, neustále vystrašený Neznámý, se na cestu vydal v podstatě omylem, zlákan Pelissinými lepými tvary, a druhý, bývalý Bragonův žák, silný, ale znetvořený válečník Bulrog, v skrytu neustále usiluje o život svého někdejšího učitele. V průběhu děje navíc některé z ústředních postav umírají, jiné zešílí. Pro daný žánr typická květnatá mluva, plná filozofických zamyšlení nad ideály a budoucností ohroženého světa, se sice občas objeví, ovšem povětšinou se postavy mezi sebou naprosto nevznešeně hádají, nechybí ani peprné narážky na Pelissiny vnady. Nejsilnějším bodem Le Tendreova scénáře je však rozuzlení. Nejen že celý příběh skončí v podstatě fiaskem, a tedy naprosto jinak než čtenáři uvyklí na žánrová schémata po celou dobu očekávají. Navíc vyjde najevo, že Pelissa, jejíž tělesnost motivovala podstatnou část děje, byla ve skutečnosti jen virtuálním preludem, a každá z postav byla určitým způsobem manipulována. Čtenář tak v závěru zjistí, že po celou dobu sledoval vlastně úplně jiný příběh, což nutí k opakované četbě.

Kromě zajímavého a ve své době novátorského scénáře stojí komiks také na velmi kvalitní výtvarné složce. Loisel se vyhnul tehdy populárním experimentům s uměleckými technikami a přidržel se klasické, jasně čitelné kresby s propracovaným pozadím a důrazem na detail, díky níž se *Výprava za ptákem času* zařadila k tradici belgo-francouzské školy. Zatímco příběh v průběhu let a se stoupajícím počtem fantasy

komiksů poněkud ztratil na své výjimečnosti, výtvarné provedení *La Quête de l'oiseau du temps* zůstává stále jedinečné a i v dnešní době vzbuzuje nadšení komiksových kritiků. Výjimkou není ani recenzent specializovaného portálu *komiks.cz*, Sakyk:

Co však nejvíce na Ptákovi času obdivuji, je vzorný příklad **technické dokonalosti komiksu**. Vřele doporučuji kterémukoliv začínajícímu českému autorovi (a i mnoha již pokročilejším), aby si sehnali alespoň jedno album ze série Hledání ptáka času a na vlastní oči se podívali, jak vypadá 100 % komiks. Rozložení obrázků na stránce, jejich poměry, fázování scén, dialogy. Hromadné a bojové scény. Jak vykreslovat lépe ženy a zdůraznit jejich ženskost, jak osvalit neohrožené bijce, jak znázornit jednotlivé nálady, prožitky, charaktery. Co to je barevnost, stín, barevné ladění stránky, jak nejlépe zachytit západ slunce, noc, svítání, déšť, šero džungle... to, že i fantazie má svá pravidla a každá bytost musí mít určité proporce, aby vůbec mohla žít. Jak používat šrafování, výplně, kontury. Práce s písmem (zde samozřejmě ještě ruční), jeho jednotlivé druhy podle situace, druhy a typy bublin, řeč vypravěče...²⁵¹

Shrneme-li stručně jazykové charakteristiky originálu, lze říci, že analyzované dílo je z tohoto hlediska značně rozmanité. Kromě nápisů se objevují všechny typy jazykových prvků rozebíraných v teoretické části této práce (viz § II.2.2.3.1), zejména pak onomatopoeie, dialogové bubliny a recitativy. Vyskytují se zde rysy vysokého i nízkého stylu, některé pasáže jsou dokonce rýmované. Knižnější registr nalezneme spíše v recitativech, v bublinách se s ním setkáme vzácněji. Prvky běžně mluveného stylu najdeme v bublinách i v recitativech, substandardní prvky se omezují výhradně na bubliny. Text je velmi úzce propojen s obrazem, často se objevují slovně-obrazové hříčky a vazby typu „relais“ (viz s. 7). Zároveň nechybí pro komiks typická jazyková kreativita na úrovni citoslovcí, jmen apod., což souvisí mimo jiné se smyšleností příběhu a v případě citoslovcí také s jeho akčním charakterem. Ze smyšlenosti díla však také plyne velmi malý výskyt překladově specifických kulturních reálií.

Jak vyplývá z uvedené charakteristiky, *Výprava za ptákem času* je technicky i scénářisticky vysoce hodnotné dílo, které se zároveň vyznačuje bohatostí jazykových prvků. V následujícím rozboru se pokusíme zjistit, zda jeho kvalitám dostal také český překlad z pera Richarda Podaného vydaný souborně v roce 2010 nakladatelstvím Crew.

IV.2.2.2 Analýza překladu

IV.2.2.2.1 Technické aspekty překladu

V případě *Výpravy za ptákem času* je rozdíl v technickém provedení překladu patrný na první pohled. Nakladatelství Crew se rozhodlo vydat českou verzi ve zmenšeném,

²⁵¹ (SAKYK). *Quête de l'oiseau du temps*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=385>> [cit. 5. 8. 2013].

tzv. americkém formátu a původní tetralogii sesadit do jediného svazku. Důvodem této změny pravděpodobně byla snaha vyhovět očekáváním domácího trhu. Nakladatelství Crew se dlouhodobě specializuje na anglo-americký komiks a jeho čtenáři jsou tedy zřejmě na americký formát zvyklí spíše než na větší velikost francouzského alba. Důvody k jednosvazkovému soubornému vydání lze mimo jiné vyčíst v odpovědích na námi provedenou anketu mezi nakladateli (viz Příloha 1) – je možno z nich vydedukovat, že tato volba byla nejspíše řízena preferencemi českého publika, neboť: „[...] les « séries » ne sont pas très appréciées du lecteur tchèque et il vaut mieux choisir des albums « one shot »“ (Mot). O příčinách neochoty českých čtenářů k investicím do jednotlivých dílů komiksových cyklů se můžeme pouze dohadovat, s velkou pravděpodobností jsou však váhavější i z toho důvodu, že česká nakladatelství v minulých letech načaté série často nedokončovala.

Zatímco sloučení všech čtyř dílů do jedné knihy se na kvalitě překladu nijak zjevně neprojevilo, zmenšení formátu na překladový text vliv mělo. Místy totiž vedlo k větší zhuštěnosti písma, která v bublinách s větším množstvím textu poněkud znesnadňuje četbu. V několika případech mělo navíc dopad i na adekvátnost převedení paraverbální složky díla. Srovnáme-li například viněty na obr. 17 je patrné, že nebezpečná situace působí v originále mnohem vypjatěji než v překladu. V cílovém textu totiž kvůli nedostatku místa došlo ke zmenšení písma a částečně zmizelo také jeho ztučnění, čímž bylo dosaženo „snížení hlasitosti“. Zejména varovný výkřik „Mais... Mais elle est folle!! ...arrête-la Touret!“ pozbyl na naléhavosti, ale i rytíř Bragon se zdá dívčinou odvahou méně šokován a také Pelissina výzva vyznívá v menším písmu méně hrdě a méně panovačně.



Obrázek 17: *La conquête de Ramor*, s. 8 vs. *Ramorova lastura*, s. 10

V některých případech byl autor překladu kvůli nedostatku místa nucen český text oproti originálu krátit. Většinou se mu sice podařilo získat prostor vypuštěním opakujícího se či podobného výrazu a význam zachovat, ovšem například ve scéně, kde se zaskočení a vyděšení obyvatelé pevnosti snaží zorganizovat k boji výkřiky „Vite !! P-pas... pas une seconde à perdre !“ (fr s. 6), vyznívá český text, v němž bylo původní koktání vynecháno, mnohem statečněji a rozhodněji: „Rychle!! Nesmíme ztratit ani chvíli!“ (čj s. 8). V poměru s takovou odhodlaností následně méně vyniká Pelissina odvaha v okamžiku, kdy se sama postaví tvorovi, který je příčinou všeobecného zděšení. Pro zachování tohoto kontrastu by bylo patrně lepší volbou koktání ponechat a prostor v bublině získat užitím kratšího časového určení, například „Rychle!! N-ne... nesmíme ztrácet čas!“

Poměrně chytře byl naopak nedostatek místa vyřešen ve druhém dílu série, ve scéně, v níž se hrdinové dozvídají, že cílem jejich putování bude obávaný Chrám zapomnění (obr. 18).



Obrázek 18: *Le temple de l'oubli* s. 7 vs. *Chrám zapomnění* s. 57

Text Bragonova vysvětlení ve druhé vinětě je značně zhuštěný i v originále. Českému překladateli se chybějící místo v bublině menšího formátu podařilo získat přeformulováním otázky Neznámého v předcházející vinětě. Místo obvyklého dotazu „Kam?“ (případně „Kam to?“ nebo „Kam že?“) se Neznámý v češtině dotazuje „Do chrámu čeho?“, díky čemuž slovo „chrám“ v rytířově obsáhlém projevu ubylo. I přes toto vynalézavé řešení se však text do bubliny nepodařilo vtěsnat bez typografických změn, což opět svědčí o podstatném vlivu formátového posunu.

S dalšími obdobnými příklady prostorových problémů se setkáme ještě na několika jiných místech komiksu, objektivně je však třeba uznat, že i když se tento aspekt v překladu projevil, na většině stránek zmenšení formátu čitelnosti ani pochopení textu překladu příliš neublížilo.

K podstatnějším logickým nesrovnalostem došlo v důsledku nedostatečné spolupráce překladatele a grafika českého vydání, případně absence redakčního čtení. Dá se dokonce usuzovat, že překladatel neměl možnost vidět sazbu v korektuře. V bublinách, kde ztučnění, případně jiné typografické odlišení textu, mohlo být zachováno bez obtíží s prostorem, se grafik nezřídka řídil pozicí této formální změny v originále a do českého textu ji umístil bez ohledu na změněný slovosled. Vizuálně tedy viněty vypadají stejně, ovšem zdůrazněním odlišného slova dochází v překladu k nelogičností a posunům významu. Příklad takovéto nesrovnalosti najdeme v proroctví umírajícího lesního starce: „Seulement ce jour-là, tu trouveras la FOLIE en réclamant la mort!“ (s. 10), přičemž česká verze přesunem důrazu předpověď poněkud pozměňuje: „Teprve pak... najdeš šílenství až... se budeš DOVOLÁVAT smrti...“ (s. 12).

V důsledku dalších nepozorností (avšak nevíme, zda již u překladatele, nebo až posléze u grafika) navíc na některých místech došlo k úplnému vynechání textu, který je přímo součástí obrázku. Většinou se jedná o drobnosti – vymazaná interpunkční znaménka (vykřičníky, otazníky) apod., nicméně například na s. 42 zůstalo dokonce bílé místo po citoslovci úderu, i když je rána graficky naznačena čarami a jiskrami. Úder tímto pochybením ztratil na síle a věrohodnosti, neboť navzdory dynamickým linkám vzbuzuje dojem, že rána dopadla neslyšně.

Shrneme-li tedy technické aspekty překladu *Výpravy za ptákem času*, jsme nuceni konstatovat, že ačkoliv se překladatel poměrně se ctí vyrovnal s na první pohled nejmarkantnějšími změnami na úrovni formátu, při pozornější četbě působí v českém výtisku rušivě nemálo drobných opomenutí způsobených pravděpodobně nedostatečnou spoluprací překladatele s grafikem. Ta navíc v některých případech zasahují i do logiky příběhu, čemuž by bylo lépe se vyhnout, neboť zbytečně ubírají na kvalitě českého vydání, které je jako celek barevně i technicky pečlivě provedeno.

IV.2.2.2.2 Kulturní aspekty překladu

Vzhledem k tomu, že *Výprava za ptákem času* je příběh po všech stránkách zcela smyšlený, a to včetně reálií fantaskního světa, v němž se odehrává, překladatel prakticky nebyl konfrontován s nutností řešit případy rozdílného kulturního kontextu.

Úzus cílové kultury bylo zapotřebí respektovat v podstatě jen v jediném bodě, a to v užívání vykání a tykání. Jak již bylo řečeno výše (viz s. 129), žánr heroic fantasy, ke

kterému tento komiksový cyklus náleží, se inspiruje středověkem. Tomuto historickému období ve fantasy žánru často odpovídá nejen způsob odívání či volba zbraní, ale i stylizace řeči postav. Také v překladu je tedy vhodné respektovat dobové zvyklosti. V užívání vykání a tykání se stará francouzština a čeština liší – zatímco v první z nich se úcta vyjadřovala vykáním, ve staré češtině bylo možno tykat i králům. Tento úzus dodržují v dobově inspirovaných dílech například i současní filmaři, české publikum je tedy na takový způsob oslovování zvyklé. Dodržení francouzské tradice by v překladu působilo anachronicky, a tudíž rušivě. Richard Podaný si tento kulturní aspekt překladu uvědomil a v české verzi *Výpravy za ptákem času* oslovení vhodně pozměnil – patřičnou úpravu najdeme například v hovoru rytíře Bragona s šafářkou (**fr** s. 7, **čj** s. 9):

fr: Eh bien, Dame Listelle, quel tourment vous agite ? Ce coquin de Touret vous aurait-il fripé les jupons, mh ?...

čj: Copak, paní Listello, co tě znepokojilo? Že by ti ten dareba Turet pomačkal sukně?

S všeobecným kulturním povědomím nepřímou souvisí ještě jedno překladatelsky obtížnější místo. Tento případ se ovšem týká pouze převodu jedné scény a na celkové vyznění příběhu nemá podstatnější vliv. Považujeme však za vhodné jej zde zmínit, abychom ukázali, že kulturní aspekty se mohou v překladu komiksu vyskytovat i skrytě. Naše poznámka směřuje k závěrečné scéně prvního dílu série. Ústřední skupině hrdinů se po litém boji podařilo získat Ramorovu lasturu, odplouvají vstříc novým úkolům a za sebou nechávají město v plamenech (**fr** s. 47, **čj** s. 49):

fr: Et peu après, profitant de la panique provoquée par la Mère-foudre, une fragile embarcation s'échappait d'Ir-Weig. // À son bord une triade d'héros formait l'équipage... // Elle laissait derrière elle... dans son sillage... / ...une cité à feu et à sang. // Un prince-sorcier mort // ...et un guerrier Llir ivre de vengeance.

čj: Nedlouho nato křehký člun využil zmatku způsobeného Matkou hromu a vzdaloval se od Ir-Weigu. // Posádku tvořila naše trojice hrdinů. // Za brázdou zanechával člun město... / ...stravované ohněm a krví. // Mrtvého čarodějného knížete... // ...a válečníka opilého touhou po pomstě.²⁵²

V této krátké sekvenci se setkáváme s několika výrazy týkajícími se plavby a lodí. Jelikož Francie je z části obklopena mořem, má nejen specializovaná, ale i běžná francouzština pro tuto oblast mnohem vyvinutější slovník než „kontinentální“ čeština. V originále tudíž nemusí být výraz „sillage“ nijak opisován či vysvětlován. Odpovídající český termín „brázda“ je sice technicky použit správně, nicméně český čtenář na základě svého

²⁵² Dvěma lomítky (/) naznačujeme zde i na dalších stranách naší práce, že citovaný text je v komiksu rozdělen v několika vinětách. Jedno lomítko (/) označuje rozdělení do více bublin či rámečků v rámci jedné viněty.

obecného kulturního povědomí přiřazuje toto slovo prvotně k půdě a nikoliv k vodě. Tento fakt si zjevně uvědomoval i autor překladu, jelikož cítil potřebu upřesnit spojení „brázdy“ s „člunem“, ačkoliv v originálním textu se o plavidle hovoří pouze v jedné z předchozích vinět. Přesto se domníváme, že český překlad je v tomto případě matoucí až nesrozumitelný (pokud bychom měli trvat na užití technického termínu „brázda“, přirozenější by bylo slovní spojení „v brázdě za sebou nechal město“), zvláště ve vztahu s příslušným obrázkem. Ten totiž nezachycuje vodní hladinu, nýbrž detail hradeb města pohlcovaných prachem, kamením a kouřem. Dle našeho názoru by zde bylo vhodnější užít jiného výrazu bez ohledu na případnou technickou nepřesnost či menší míru doslovnosti, např. „ve vlnách za zádi nechávali... / ...město v ohni a krvi“.

Z předchozích poznámek vyplývá, že překladatel nesmí důvěřovat prostému žánrovému zařazení komiksu, které zdánlivě nepřináší žádná úskalí na úrovni kulturních aspektů překladu. Narážky na obecné kulturní povědomí se mohou objevit zcela nečekaně. V případě české verze *Výpravy za ptákem času* Richard Podaný sice zaznamenal opakující se prvky společenského úzu a jejich správným převodem udržel dobové ladění textu, menší pečlivost však již projevil ve skrytých či nepřímých kulturních narážkách.

IV.2.2.2.3 Jazykové aspekty překladu

Soustředíme-li se na typy jazykových prvků vyskytujících se ve *Výpravě za ptákem času* a přidržíme-li se zároveň klasifikace, kterou jsme uvedli v teoretické části této práce (viz § II.2.2.3.1), lze konstatovat, že studovaný cyklus je v tomto směru velmi různorodý. Nesetkáme se zde sice s překladatelsky relevantními **nápisy**, jelikož písemnosti světa Akbar jsou zachycené převážně v runách či jiném tajemném písmu, jehož význam je pouze estetický a nepodobá se francouzštině ani latince. Ostatní typy jazykových prvků, zejména bubliny, recitativy a onomatopoeie se však v komiksu vyskytují hojně a berou na sebe množství různých forem.

Zmiňme se však nejprve o překladu **titulů** jednotlivých částí série. Jak již bylo řečeno (viz s. 28), název by měl upoutat a zároveň odpovídat zvyklostem žánru. Originální tituly tohoto cyklu odrážejí tajemnost a starobylost fantastního světa, v němž se příběh odehrává, a naznačují bohatost děje, aniž by však o něm cokoliv blíže prozradily, čímž milovníky fantasy žánru lákají k četbě. Všechny tyto rysy se zdařilo zachovat i v překladu:

fr: *La Quête de l'oiseau du temps* – **čj:** *Výprava za ptákem času*

fr: *La conquête de Ramor* – čj: *Ramorova lastura*
fr: *Le temple de l'oubli* – čj: *Chrám zapomnění*
fr: *Le Rige* – čj: *Rig*
fr: *L'œuf des ténèbres* – čj: *Vejce temnot*

České názvy všech dílů jsou žánrově přitažlivé, za pozornost však stojí zejména první tři. Zatímco *Rig* ani *Vejce temnot* příliš jiných možností převodu nenabízely, *Výprava za ptákem času*, *Ramorova lastura* a *Chrám zapomnění* již byly překladatelsky náročnější. Toto tvrzení dokládají i fanouškovské recenze originálního textu umístěné na Internetu ještě před otištěním oficiálního českého vydání. Tituly třetího a čtvrtého dílu se ve všech nalezených amatérských překladech shodují s publikovanou variantou, u názvů série a prvních dvou částí se však objevují i jiná řešení, například *Hledání ptáka času*, *Ramorova škeble* a *Chrám zapomenutí*.²⁵³ Domníváme se, že verze z pera Richarda Podaného je v těchto případech podstatně vhodnější než řešení neoficiálních překladů, zejména ve srovnání „škeble“ vs. „lastura“ – druhý výraz dle našeho názoru s kouzelným artefaktem koresponduje podstatně lépe. Stejně nevhodný jako „škeble“ by proto byl i termín „mušle“ či „ulita“, ačkoliv z hlediska biologické terminologie by výraz „ulita“ zobrazenému předmětu skutečně odpovídal.

Titul „*Hledání ptáka času*“ se při zvažování oficiálního překladového ekvivalentu zjevně ocitl v užším výběru, neboť pod tímto názvem vyšly první časopisecké „ochutnávky“ z připravovaného vydání.²⁵⁴ Vzbuzoval by však nežádoucí aluze na Proustův známý románový cyklus *Hledání ztraceného času*. Výraz „výprava“ užitý Podaným navíc zvyšuje čtenářskou atraktivitu díla tím, že dává tušit akční charakter příběhu (srov. „trestná výprava“, „loupežná výprava“, „vojenská výprava“). Z tohoto důvodu také považujeme „výpravu“ za vhodnější než např. „putování“, které by sice odpovídalo pravidlům žánru, zejména stylizované mystičnosti a starobylosti (srov. „lastura“, „temnoty“, „zapomnění“), je však o poznání „mírumilovnější“. Domníváme se, že Podaný projevil při hledání ekvivalentních názvů cit pro žánr i respekt pro pravidla překladu knižních titulů a ve všech případech volil správně.

Obrátíme-li pozornost k překladu dalších jazykových prvků, zjistíme, že *Výprava za ptákem času* oplývá velmi bohatou paletou **onomatopoií**, proto jim v našem rozboru věnujeme obsáhlejší prostor. Množství zvukomalebných výrazů souvisí s již zmíněnou

²⁵³ (SAKYK). *Quête de l'oiseau du temps*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=385>> [cit. 5. 8. 2013].

²⁵⁴ ComicsDB. *Crew*²#28. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=385>> [cit. 5. 8. 2013].

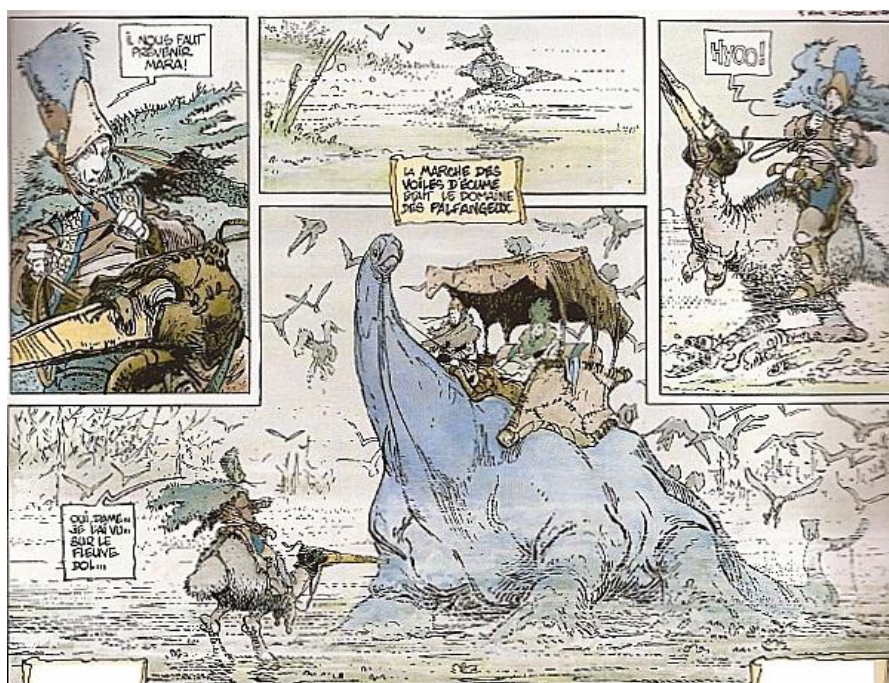
akčností děje – příběh je plný bitek a překvapivých zvrátů, jimž onomatopoeie dodávají expresivní náboj.

Richardovi Podanému při překladu zvukomalebnosti zjevně dobře posloužila jeho dlouholetá zkušenost s komiksovým překladem a s ní spojená znalost tradice v obou jazycích. V případě konvencionalizovaných onomatopoií (viz s. 32) se většinou dokázal držet kontextově odpovídajících zažitých výrazů (např. **fr** s. 5 „Ah ah...” – **čj** s. 7 „Ha ha...”; **fr** s. 8 „Hein ?” – **čj** s. 10 „Co to?”; **fr** s. 13 „Hum ?...” – **čj** s. 15 „Heh?...”; **fr** s. 23 „Plouf !” – **čj** s. 25 „Šplouch!”; **fr** s. 48 „Crunch...” – **čj** s. 50 „Chřoust...”). Případy, kdy zvolený překlad ne zcela odpovídá smyslu originálu, jsou spíše vzácné – když je například v originále na s. 5 Turet, zaskočen záplavou šafářčiných výčitek, reaguje typicky francouzským citoslovcem „Heu...“, které je do češtiny převedeno jako přemýšlivější „Hmm...“, bylo by dle našeho názoru lépe uplatnit bezradnější výraz, např. „Uh...“. Stejně tak, když Bragon srazí Bulroga k zemi rychlým švihem do zátylku, bylo by vhodnější Bulrogovo krátké vyjeknutí „Ouk !” (s. 36) přeložit místo táhlého „Aúúú!” (s. 38) kratším a též konvencionalizovaným „Hik!” příp. „Hek!”. Zpravidla však Podaný převedl tento typ onomatopoií správně.

Větší rozkolísanost se projevuje v překladu nekonvencionalizovaných onomatopoií (viz s. 33), u nichž se musel překladatel spolehnout na vlastní tvůrčí invenci. V případě pro češtinu nevlastních hláskových kombinací (např. tam, kde francouzština používá množství přehlásek) volí někdy Podaný velmi vhodná a pro češtinu přirozená řešení (např. zvuky při působení různých čar a kouzel: **fr** s. 33 „Shööf!” – **čj** s. 35 „Vžžžt!”; **fr** s. 46 „Shööö!” – **čj** s. 49 „Ššššš!”, zvuk rychlého úderu: **fr** s. 36 „Tüb!” – **čj** s. 38 „Švih!”), jindy však takovéto výrazy nechává beze změny, aniž by se snažil být i jen o českou transkripci (např. válečnický pokřik „Yaaaïyyaaa” (s. 42) zůstává v české verzi stejný (s. 44), ačkoliv by bylo vhodnější jej přinejmenším transkribovat a zbavit přehlásek („Jaaaiijaaa”), či, v lepším případě, uzpůsobit českým zvyklostem (např. „Uááá uuááá”). Na dalších místech v textu přitom překladatel české transkripce přirozeně využívá (např. výsměšný popěvek **fr** s. 22 „Doudi, doudi!” – **čj** s. 24 „Dúdy, dúdá!”, vyjeknutí **fr** s. 44 „Ouk!” – **čj** s. 46 „Úúk!”). Domníváme se, že v případě nekonvencionalizovaných onomatopoií se Podaný příliš spoléhá na svou znalost komiksových textů a vypěstované automatismy, protože se nesnaží o propracovanější překladatelskou strategii a místy poněkud polevuje v pečlivosti.

Překladelova zkušenost s komiksem má však na převáděné dílo všeobecně spíše kladný vliv. Kromě již zmiňované znalosti konvencí je zřetelné, že Podaný umí komiksové texty správně číst, to znamená, že se nevěnuje pouze textu, ale všímá si i jeho propojení s obrazem. Co se týče citoslovcí, projevuje se tato schopnost například výběrem různých ekvivalentů za stejný francouzský výraz, a to v závislosti na ději, který probíhá na obrázku (např. rozplácnutí na zemi **fr** s. 13 „Stik!“ – **čj** s. 15 „Plesk!“; vytrhnutí vousu **fr** s. 23 „Stic!“ – **čj** s. 25 „Škub!“),²⁵⁵ případně podle obrázku vhodně zvoleným zvukem nahrazujícím nekonvencionalizovanou onomatopoiu (např. ve druhém díle série je detail nohy obřího tvora rozšlapávající mrtvolu ležící v tratolišti krve doprovázen výrazným „SCROK!“ (s. 8), místo běžného a v zásadě dostačujícího fonetického přepisu („SKROK!“) Podaný patřičně zdůraznil nechutnost scény přirozenějším českým „ČVACHT!“ (s. 58)).

Z některých míst překladu je také jasně patrné, že komplexní četba vizuální i verbální složky může překladateli pomoci ke správnému pochopení dané situace. V počáteční scéně druhého dílu například dává rychlý posel svému jízdnímu zvířeti příkaz „Hyoo!“ (**fr** s. 3), jehož podoba s českým „Hyjé!“ by mohla svádět k chybnému překladu z nepozornosti.



Obrázek 19: *Le temple de l'oubli*, s. 3

²⁵⁵ Jak již bylo zmíněno výše (viz s. 33), u onomatopoií představujících přepis zvuku (*imitation*) je třeba se soustředit především na jejich výslovnost, nikoliv na grafickou stránku. Proto je v tomto případě možno dvě homofona i přes jejich rozdílný přepis považovat za identický výraz.

Díky správné četbě příslušného obrázku, který zachycuje nohy zvířete zarývající se do bahna při prudkém brždění a tělo jezdce v záklonu prudce trhajícího za otěže (viz obr. 19), však překladatel daný povel správně převedl jako české „Prr!“ (čj s. 53), což také odpovídá logice děje – na předchozím obrázku již posel jede tryskem (bylo by tedy nelogické, aby v další vinětě zvíře teprve pobízel k pohybu) a na následujícím obrázku stojí před impozantním spřežením kněžny Mary (před nímž zřejmě musel z předchozího trysku zabrzdit).

V následující poznámce již opustíme studii onomatopoií a budeme se *Výpravě za ptákem času* věnovat z hlediska **dialogových bublin**. Stále však zůstáváme u analýzy propojení vizuální a verbální stránky díla. Naším záměrem je doložit, že tento rys se netýká pouze určitého typu jazykových prvků (například výhradně výše rozebíraných zvukomalebných slov, která tomuto spojení napomáhají, neboť jsou do obrazu často přímo zapracována), nýbrž že organické prostoupení těchto dvou složek skutečně charakterizuje komiks jako médium. Překladatel jej tedy musí respektovat při převodu celého textu, což ovšem Richard Podaný ne vždy dodržel. Tam, kde obraz napomáhá pochopení verbální složky (viz předchozí příklad „Hyoo!“ vs. „Prr!“), prokázal překladatel schopnost komplexní četby a české ekvivalenty většinou volil správně. Případům, kdy obraz textovou složku nějakým způsobem limitoval, však již Podaný věnoval menší pozornost a na některých místech tato omezení nerespektoval. S příkladem takového opominutí se setkáme například na s. 56 českého vydání (**fr** s. 6; obr. 20).



Obrázek 20: *Le temple de l'oubli*, s. 6

Bragon v průběhu prvního dílu nabytí dojmu, že Pelissa je jeho dcera, plod milostného vzplanutí, k němuž došlo před lety mezi ním a kněžnou Marou. Proto, když Mara zavzpomíná na toto vzdálené mládí („Vois-tu, notre jeunesse est maintenant loin derrière nous...“), ohlédně se Bragon na Pelissu sedící těsně za nimi a ironicky si pomyslí, že zase tak vzdálené není („?... Loin vraiment...“). Tuto hříčku se vzdáleností časovou a vzdáleností prostorovou však český překladatel ignoroval („Přece chápeš, že naše mládí je dávno pryč... // ?... Dávno, to jistě.“), Bragonův pohled na Pelissu při rozhovoru s Marou zde proto vyznívá poněkud nelogicky. Přitom Bragonovo přesvědčení, že Pelissa je jeho dcerou, je důležité i pro další děj. V závěrečné katarzi totiž dívčina pravá podstata, a tedy ztráta dcery, přivede rytíře k šílenství. Dle našeho názoru by proto bylo lépe zvolit zde takové překladové řešení, při němž propojenost verbální a vizuální složky zůstane zachována, např. „Přece chápeš, že naše mládí už je daleko za námi... // ?... Daleko, to určitě...“ případně „Přece chápeš, že naše mládí je dávno pryč... // ?... Pryč, to jistě...“.

Kromě logických návazností a slovních hříček může vizuální složka komiksu mít vliv i na stylizovanost mluvy. Richard Podaný si tento fakt při své práci uvědomoval, neboť na několika místech vyřešil tuto provázanost správně (např. ve vinětě, která zachycuje detail tváří obou hrdinů v situaci, kdy rozzlobený Bragon vyhrožuje své neposlušné dceři a tiskne jí rukou obě tváře, šišlá Pelissa svou odpověď přes zdeformovaná ústa: „Et toi, fais ce qu'on te dit !.. Assez de bêtises !.. COMPRIS ? / Cchompris père“ (s. 34); v české verzi bylo šišlání zachováno, výslovnost navíc odpovídá způsobu, jakým jsou ústa stisknuta: „A ty uděláš, co ti nakázali! Dost hloupostí! ROZUMÍŠ? / Vovumím... otfě!“ (s. 36)). Také v této rovině se však projevila překladatelova nesystematičnost, když při převodu v podstatě identické jazykové stylizace na jiných místech verbální složku obrázku nepodřídil (např. ve druhém díle se Neznámému podařilo nechat si vyříznout otvor do helmice, která mu nejde sundat z hlavy, a po dlouhém hladovění se konečně může opět najíst. Pelissa, před kterou se od začátku snaží zachovat si tvář hrdiny, jej přistihne, jak se oběma rukama vehementně cpe. Neznámý pak svou odpověď na dívčinu otázku v rozpacích huhlá s plnými ústy: „?!... Votre casque! ...Que lui avez-vous fait ? / Je... Jeu be... la... gui... beuh coupé euh... là...“ (s. 14), zatímco v české verzi odpovídá sice rozpačitě, ale zcela zřetelně: „?!...Co tvoje přilba? Co jsi s ní provedl? / Já... eee... ffff... trošku jsem ji... uříz...“ (s. 64), což neodpovídá detailnímu zobrazení nacpaných úst, z nichž odpadávají zbytky potravy. V překladu by bylo vhodnější zachovat deformovanou výslovnost, např. „Já... uh... uff... tvořku fem ji... uvíf...“).

Posledním druhem překladatelských problémů souvisejících s vizuální složkou *Výpravy za ptákem času*, kterému zde věnujeme pozornost, budou vlastní jména. Nutno podotknout, že studovaný komiks je jimi poněkud přesycen. Tento rys je ostatně společný mnohým dílům z žánru fantasy. Autoři jejich děj obvykle zasazují do naprosto smyšlených fantaskních světů a, ve snaze přiblížit nové prostředí publiku, často cítí potřebu všechny bytosti i kulisy detailně definovat a popsat.

Ve zde analyzovaném komiksu hraje při popisu hlavní úlohu výtvarná složka, nicméně všechny zobrazené bytosti a krajiny nesou zároveň specifická jména. Tyto názvy lze v zásadě rozdělit na dvě skupiny – na ty, jež byly vytvořeny jen na základě libozvučně či exoticky znějící kombinace hlásek (např. Llir, Akbar, Fjel, Bodias) a na tzv. mluvící jména, jejichž podoba je motivována určitými vlastnostmi dané bytosti či prostředí (např. Bragon, Pélisse, Fourreux, Fol, Lopvent). S vizuální stránkou komiksu se pojí ta jména, která jsou motivována vnějším vzhledem. Z dlouhého seznamu pojmenování, vyskytujících se ve *Výpravě za ptákem času*, vybereme pro naši analýzu jen reprezentativní vzorek pro ilustraci dvou nejčastěji využitých překladatelských strategií.

Prvním užívaným postupem je exotizace. Ta byla uplatněna například u jména hlavní hrdinky. Postava Pelissy se vyznačuje bohatou hřívou zrzavých vlasů a je oblečena do kožešinové peleríny. Vzhledem k tomu, že francouzský výraz „pélisse“ je archaickým označením pro kožich či pelerínu, je nesporné, že autoři vnější podobu hrdinky s jejím pojmenováním záměrně propojili. Pelissino jméno odkazující ke kožešině také může sloužit jako vodítko pro závěrečné odhalení, v němž vyjde najevo, že Pelissa byla jen chimérou existující prostřednictvím svého zvířátka pojmenovaného Fourreux (tedy jménem taktéž spojeným s kožešinou). Richard Podaný se v české verzi rozhodl originální jméno hlavní hrdinky zachovat, ačkoliv motivovanost tím pádem není pro čtenáře srozumitelná. V ideálním případě by bylo lépe nalézt pro Pelissino jméno český ekvivalent, který by se týkal jejího vzhledu a zároveň ji propojoval s jejím doprovodným zvířátkem. Přiznáváme však, že se nám vhodný a přirozeně působící výraz najít nepodařilo, tudíž nám, stejně jako oficiálnímu překladateli, nezbyvá, než se spokojit se zachováním originálu. Dodejme, že zatajení vnější motivace jména nemá na celkové vyznění příběhu výraznější vliv. Zamlčení bytostného propojení dívky a zvířátka jen podporuje závěrečný moment překvapení. Domníváme se tedy, že nehledě na chybějící vazbu s vizuální složkou není exotizační strategie v tomto případě špatná volba. Drobnou úpravou, kterou by eventuálně bylo možné doporučit i při tomto exotizačním postupu, je uzpůsobení jména domácímu

úzu bez zdvojených souhlásek (Pelisa). K takové modifikaci přistoupil Podaný v případě postavy pohůnka na Bragonově statku – v originále nese jméno „Touret“, tedy v archaické francouzštině „škraboška“, zatímco v češtině byl v duchu české výslovnosti překřtěn na „Tureta“. Tato postava nosí velmi výrazné brýle, což k jejímu jménu odkazuje. V závěru se navíc dozvídáme, že právě Turet se po celou dobu skrýval pod přilbou Neznámého – až na konci svou „škrabošku“ odhodí. Také Turetovo jméno tedy může sloužit jako nápověda pro osudy dané postavy a uplatněním exotizační strategie Podaný českého čtenáře o toto vodítko připravil. Je však třeba podotknout, že ani pro francouzské čtenáře nejsou jména „Pélisse“ a „Touret“ příliš návodná, neboť odkazují k zastaralým výrazům, dnes již prakticky nepoužívaným. Proto volbu exotizace nelze překladateli příliš vytýkat, tím spíše, že ve srovnání s celkovou exotičností prostředí a souborem všech ostatních pojmenování (která jsou, jak již bylo řečeno, často postavena jen na libozvučnosti), by počestění pouze některých jmen přineslo čtenářům mnohem výraznější nápovědu, než autoři původně zamýšleli.

Zřejmě také z tohoto důvodu je naturalizační strategie ve *Výpravě za ptákem času* v případě jmen používána v menší míře, než strategie exotizační. Motivovanost pojmenování, ať už obrazová, či jiná, zůstává čtenářům povětšinou skryta. Najdou se však i výjimky – v prvním díle studované tetralogie jsou jimi například jméno Pelissina zvířátka – „Fourreux“ (v češtině „Kožíšek“), či pojmenování okřídleného tvora, který slouží hrdinům jako dopravní prostředek – „Lopvent“ (v češtině „Větroplach“). Je pravděpodobné, že Podaný tato jména naturalizoval z důvodu obtížného českého skloňování, a v případě „Kožíška“ zřejmě také z důvodu češtině nevlastní kombinace hlásek („F--rr--x“) v originále. Pro počestění těchto dvou konkrétních pojmenování by se jistě našla i jiná řešení (v případě „Kožíška“ se nabízí například „Chlupáček“), uplatněnou variantu ovšem považujeme za dostačující, neboť jména v kontextu díla nepůsobí nijak rušivě.

Autoři si však ve *Výpravě za ptákem času* nepohrávají jen se jmény, slovními hříčkami jsou oživeny i promluvy postav v dialogových bublinách. Setkáme se s nimi zejména u velmi specifické a překladatelsky značně náročné postavy skřítky Fola, který veškeré své promluvy pronáší ve verších a rýmovaných hádankách.

Překladatelovu vynalézavost při řešení veršovaných pasáží je třeba ocenit. Rýmy v řeči posměvačného Fola²⁵⁶ většinou nepůsobí nijak násilně, zároveň se podařilo zachovat řešení hádanek i smysl celé promluvy. Pozitivně hodnotíme také fakt, že Podaný zvládl všechny tyto překladatelské obtíže vyřešit v rámci omezeného prostoru komiksových bublin, tedy jen s minimálním rozšiřováním textu. I tam, kde k rozšíření došlo, dokázal překladatel udržet charakteristický hravý a lehký tón. – Při prvním setkání Fol například pokládá následující hádanku: **fr** s. 22 „Qui, dites moi qui, du ver qui ronge ou du fruit qui pourrait... // ...est le plus dangereux ?“, v českém originále byl její význam zachován s pomocí přeskupení textu mezi bublinami: **čj** s. 24 „Kdo, řekněte, kdo, horší je? Červ, co hlodá, nebo... // ...ovoce, co hnije?“. Při překladu řešení, které zní: **fr** s. 27 „Celui qui a faim ne se pose pas de questions sur le fruit, le ver et leur digestion !“, se Podanému využitím patřičných sloves podařilo překonat nástrahy francouzského nominálního vyjadřování: **čj** s. 29 „Ten, koho trápí hlad, nemusí se ptát, jestli ovoce či červa chce si dát!..“ a skřítkovo rozloučení: **fr** s. 28 „Braves et sages, voilà qui est mieux! Cette facétie ne voulait que vous ouvrir les yeux!“, se i přes drobné rozšíření nese v češtině ve stejně lehkém tónu: **čj** s. 30 „Moudrost vždy radí líp a hněv vždy chvíli počká! Ta drobná škodolibost vám měla jen otevřít očka!“.

Promluvy postavy Fola sice vyžadují velkou dávku překladatelské vynalézavosti, zároveň však fungují jako signál pro zbystření překladatelovy pozornosti. Slovní hříčky jsou nedílnou součástí skřítkova idiolektu, a tak nehrozí, že by překladatel jejich přítomnost přehlédl. Ostatní hrátky s jazykem jsou v textu mnohem lépe skryty. Nejčastěji se s nimi setkáme v situacích, kdy jeden z hrdinů ironicky glosuje počínání ostatních, ale vzhledem k tomu, že se hlavní aktéři spolu dohadují takřka neustále, není tento fakt při překladu příliš ku pomoci. Prvním problémem tedy je, aby si překladatel slovní hříčky vůbec všiml. Například v situaci, kdy Neznámý prakticky vběhne Bragonovi do náruče při úprku před šedošotky (v orig. „gris-grelets“), vykoktá: **fr** s. 42 „Les... Les grets-grelis ! Là... Là !“. U postavy, která je považována za chrabrého rytíře, působí tato zmatenost a vystrašenost směšně. V českém překladu však přesmyčka nebyla zachována: **čj** s. 44 „Še... Šedošotci. Ta... tam!“, jeden z vykřičníků byl navíc zaměněn za tečku, promluva tak působí mnohem klidněji. Čtenář může nabýt dojmu, že Neznámý je pouze udýchaný,

²⁵⁶ Jméno skřítky „Fol de Dol“ je v originále aluzí na bláznivost „folie“ této potřeštěné figurky. Podaný se rozhodl ponechat jméno v originální formě a zachovat tak jeho rýmovou podobu, jelikož rýmování je pro postavu skřítky charakteristické. Český překlad dokonce tuto vlastnost ještě posiluje, a to pozměněním jména na „Fol von Dol“. Českého čtenáře tedy překladatel ochudil o motivovanost jména, podařilo se mu však zdůraznit skřítkovu hravost a jeho, pro příběh podstatnou, roli vládce řeky Dol.

protože běžel Bragona před útokem šedošotků varovat, čímž situace ztratí vtip. Podle našeho názoru je přesmyčka v této situaci významově nosná a bylo by lépe ji zachovat (např. „Šo... Šodošetci! Ta... Tam!“).

Takováto opomenutí jsou ovšem v české verzi poměrně vzácná, ve většině případů si Richard Podaný přítomnosti slovní hříčky v textu povšiml. Překladatelského řešení se však zhostil se střídavými úspěchy. K prvnímu setkání Bragona s Pelissou například dochází v situaci, kdy se dívka odvážně postavila obrovské rozzuřené šelmě. Zatímco Bragon, přibíhající k místu souboje, se překvapeně dozvídá, že kněžna Mara má dceru, okolo stojící lidé z Bragonovy usedlosti dívku pro její neohroženost považují za blázna. Vzniká tedy slovní hříčka s podobností výrazů „fille“ a „folle“: **fr** s. 8 – Pelissa: „Je suis Pélisse ! La fille de la princesse-sorcière Mara !“ – Turet: „Maître, c'est une folle !“ // Bragon: „Sang et fumée ! Mara... une fille !!“ – Turet: „... une folle !“. Podaný tento problém správně zaznamenal a jeho řešení je jistě invenční, ovšem poněkud násilné: **čj** s. 11 – Pelissa: „Jsem Pelissa! Dcera čarodějné kněžny Mary!“ – Turet: „Pane, asi je pitomá!“ // Bragon: „Krev a dým! Mara... má potomka?!“ – Turet: „... ne, pitomka!“. Označení dívky, která se právě představila jako dcera kněžny, v téže vině za „pitomou“ vyznívá neuctivě a nevhodně, k čemuž v originálu nedochází. Dle našeho názoru by působilo přirozeněji, kdyby překladatel na slovní hříčce tolik netrval a Pelissinu „pitomost“ zmínil jenom mimochodem jako ironickou poznámku, např.: Pelissa: „Jsem Pelissa! Dcera čarodějné kněžny Mary!“ – Turet: „Pane, ona se zbláznila!“ // Bragon: „Krev a dým! Mara... má potomka?!“ – Turet: „Spíš pitomka...“.

Velmi zdařile si naopak překladatel poradil například se slovní hříčkou na s. 37 francouzského originálu. Bragon se ocitl v obklíčení a v bezmocném vzteku zahrnul své utiskovatele sprškou nadávek, na což jeden z nich, Bulrog, odvětlí posměšnou poznámku, v níž naráží na Bragonův pokročilý věk a jež je zároveň aluzí na francouzské přísloví, které nemá český ekvivalent („À paroles lourdes, oreilles sourdes“): **fr** s. 37 „Hé! Hé !.. à paroles flétries, pensées rouillées“. Místo nefunkčního doslovného překladu zde Podaný zvolil podstatně kreativnější řešení, které velmi dobře zachovává podstatu Bulrogova výsměchu (Bragon jako bezzubý stařík), podtrhuje rytířovu bezbrannost v dané situaci a zároveň je variací na existující české přísloví („Pes, který štěká, nekouše.“): **čj** s. 39 „He! He! Štěkáš pěkně, ale čím nás kousneš?“.

Na závěr naší analýzy věnujeme ještě několik poznámek jazykové stratifikaci, jejíž prvky se, na rozdíl od výše zmíněných slovních hříček, ve *Výpravě za ptákem času* vyskytují nejen v dialogových bublinách, ale i v **recitativech**. Jazyk studovaného komiksu je v tomto směru velice různorodý. Jeho bohatost souvisí s výše zmiňovaným faktem, že dílo náleží ke specifickému žánru fantasy, ale zároveň si se stereotypy tohoto žánru často pohrává a v mnoha bodech se jím zcela vymyká (viz s. 130). Celý děj je vypravován jako legenda o dobrodružném putování a hrdinských činech vedoucích k ušlechtilému cíli. Řeč vypravěče v recitativech se proto vyznačuje vznešeností inspirovanou jazykem středověkých mýtů. Vysoký styl se objevuje také v bublinách, v nichž se hovoří o náročných úkolech, které hrdiny čekají, či o slavných dějinách světa Akbar. Protipól knižního jazyka naopak tvoří mluva nesourodé skupinky „nehrdinských hrdinů“, kteří výpravu podnikají. Řeč těchto postav často nese prvky hovorovosti, ve vypjatých situacích se objevují i svérázné nadávky a kletby, zároveň v ní však nechybí ani archaismy odpovídající středověké stylizaci příběhu.

Z překladu je patrné, že Podaný si byl vědom bohatosti jazyka originálu, kvalita českého textu však v tomto směru opět poněkud kolísá. Překladatel se obtížně vyrovnával zejména s prvky vysokého stylu. V jednotlivostech je jeho převod často kreativní, problém však vzniká, pokud je třeba udržet stejné stylistické nasazení na delší úsek textu. Domníváme se, že v takových pasážích se projevila absence ucelenější překladatelské strategie, česká verze budí dojem, že převod bublin a rámečků byl řešen případ od případu, nikoliv v kontextu celé promluvy. Tento fakt je markantní například hned v úvodu příběhu, kdy je Bragonovi vyjeveno poselství kněžny Mary (**fr** s. 14–17; **čj** s. 16–19):

fr: Moi, Mara, princesse-sorcière de la Marche des voiles d'écume salue le très puissant chevalier Bragon et l'informe ! / ...Regarde ! / [...] // Moi, Mara, j'ai retrouvé le grimoire et l'ai déchiffré... // ...l'antique incantation qui lia Ramor à la conquête m'est enfin accessible ! / [...] / Mais sans la conquête son pouvoir est nul !... Il faut les réunir pour que je puisse commencer l'incantation ! // Mais même alors il sera trop tard... Car l'incantation est longue... Trop longue !... Je n'aurai jamais le temps de l'achever avant la nuit de la saison changeante ! // Je t'appelle à mon aide comme chevalier de cœur et de bras... // ...pour réaliser mon unique espoir et sauver Akbar ! // La quête de l'Oiseau du Temps ! / [...] // Seul l'Oiseau du Temps me permettra d'arrêter le temps... et ainsi d'achever l'incantation... mais d'abord... // ...la première épreuve de la Quête de l'Oiseau du Temps sera de me ramener la Conquête de Ramor !... Seulement... // seulement les dangers seront innombrables !! / [...] // Le prince sorcier de la Marche des Terres Éclatées, Shan-Thung, la garde jalousement. Il faudra le convaincre de te la céder... de gré ou de force !! // Le sort d'Akbar est dans tes mains Bragon / je t'attends...

čj: Já, Mara, čarodějná kněžna Pomezí mlžných závojų, zdravím přemocného rytíře Bragona a vyzývám ho: / ...hled! / [...] // Já, Mara, jsem nalezla grimoár bohů a rozluštila jej... // ...takže je mi konečně dostupné starodávné zaklínadlo, které drží Ramora v lastuře. // [...] / Avšak bez lastury je mi jeho moc k ničemu! Je třeba vše přinést na jedno místo, aby zaklínání

mohlo začít! // I tak ale bude pozdě... Zaklínání je totiž dlouhé. Příliš dlouhé! Nezbyvá dost času a není možné je dokončit před první nocí měnlivého období! // Volám tě tedy ku pomoci jako rytíře chrabrého srdce a pevné ruky... // ...abys naplnil mou jedinou nadějí na záchranu Akbaru! // Tou nadějí je výprava za ptákem času! / [...] // Jedině pták času mi umožní zastavit čas... a tudíž dokončit zaklínání. Avšak nejprve... // ...prvním úkolem výpravy za ptákem času bude, že mi přineseš Ramorovu lasturu! Jistěže... // jistěže nebezpečí budou nesmírná! / [...] // Čarodějny kníže Pomezi rozpukané země, Šan-Tung, lasturu žárlivě střeží. Musíš jej přesvědčit, aby ji vydal... Když ne slovy, tak silou!! // Osud Akbaru je ve tvých rukou, Bragone. / Očekávám tě.....

Zatímco francouzský originál se nese stále ve stejně vznešeném duchu, stylistické nasazení české verze je proměnlivé, z hlediska adekvátnosti překladu se zde najdou místa zdařilá i velmi slabá. K těm prvním patří např. převod věty „Je t'appelle à mon aide comme chevalier de cœur et de bras...“, v němž Podaný vhodně využil rozšíření textu pomocí přívlastků tak, aby v cílovém jazyce působil přirozeněji, a zároveň se mu podařilo zachovat knižní styl originálu: „Volám tě tedy ku pomoci jako rytíře chrabrého srdce a pevné ruky...“. Stejnou starobylou patinou se vyznačují i výrazy jako „Pomezi mlžných závojų“, „přemocný rytíř“, „Pomezi rozpukané země“ či „žárlivě střežit“.

Na druhou stranu však některé české pasáže spíše než vznešené poselství připomínají návod k použití – za nejvýraznější příklad tohoto pragmatického stylu považujeme větu „Je třeba vše přinést na jedno místo“, projevuje se však také užíváním zlogičtřujících výrazů nepříslušejících k vysokému stylu, někdy vložených i mimo rozsah originálu (např. „takže“, „totiž“). Další stylistické odchylky se objevují ve spojení „drží Ramora v lastuře“ či ve větě „bez lastury je mi jeho moc k ničemu“. Poslední jmenovaný příklad považujeme přímo za hrubou překladovou chybu, neboť spojení „sans la conquie son pouvoir est nul“ je v originálu použito ve významu „bez lastury nemá žádnou moc“, rozhodně se nejedná o Mařin osobní užitek, jak v překladu naznačuje zájmeno „mi“. Je pravda, že v samém závěru příběhu vyjde najevo, že Maře nikdy nešlo o proklamovanou záchranu Akbaru, nýbrž o to, aby pro sebe získala Ramorovu temnou moc, toto rozuzlení však má čtenáře překvapit. Proto považujeme za velmi nesprávné jej od začátku naznačovat byť i bezděčnými narážkami. Jsme přesvědčeni, že čeština zcela jistě disponuje jazykovými prostředky pro udržení stylistického nasazení Mařiny promluvy. Citovanou pasáž by bylo možno převést například následovně:²⁵⁷

Já, Mara, čarodějná kněžna z Pomezi mlžných závojų, zdravím přemocného rytíře Bragona a vyzývám jej! / ...Hleď! // [...] // Já, Mara jsem grimoár bohů nalezla a rozluštila... / ...starobylé zaklínání, jež Ramora poutá k lastuře pro mě již nemá tajemství! // [...] / Bez

²⁵⁷ Text zde nejprve uvádíme v celku, aby bylo možno posoudit dodržení stylistického nasazení v průběhu delšího úseku. Nepokoušíme se o zcela nezávislý překlad, řešení Richarda Podaného, která považujeme za stylisticky vhodná, jsme záměrně zachovali.

lastury však jeho moc není ničím. Pouze jejich spojení mi umožní začít zaklínání // I tehdy však již bude pozdě! Neboť zaklínání je dlouhé... Příliš dlouhé!... Nikdy se mi nepodaří jej dokončit před nocí měnidyby! // Volám tě ku pomoci, coby rytíře chrabrého srdce a pevné ruky... // ...abys vyplnil mou jedinou naději na záchranu Akbaru! // Výpravu za ptákem času! / [...] // Jedině s pomocí Ptáka času se mi může podařit zastavit čas... a dokončit tak zaklínání... nejdříve však... // prvním úkolem Výpravy za ptákem času bude přinést mi Ramorovu lasturu! Ovšem... // Ovšem čekají tě mnohá nebezpečnosti! / [...] // Čarodějný kníže Pomezi rozpukané země, Šan-Tung, lasturu žárlivě střeží. Musíš jej přesvědčit, aby ji vydal... Když ne slovy, tak silou!! // Osud Akbaru je ve tvých rukou, Bragone. / Očekávám tě.....

Uvědomujeme si, že při návrhu tohoto alternativního řešení nemáme možnost vyzkoušet, zda v příslušných bublinách a rámečcích bude pro náš text dostatek místa. Pokusili jsme se zachovat alespoň stejný počet řádků jako v uvedeném přepisu oficiální překladové verze. Naši variantu je přesto třeba považovat za čistě pracovní. Domníváme se však, že na úrovni stylistického nasazení vznešeného poselství je adekvátnějším převodem originálu, než text z pera Richarda Podaného.

Pro přehlednost v následující tabulce ještě jednou shrneme a vysvětlíme nejvýraznější provedené změny:

francouzský originál	česká verze Richarda Podaného	stylisticky vhodnější návrh	poznámka - vysvětlení
et l'informe	a vyzývám ho	a vyzývám jej	Zájmeno "ho" patří spíše do rejstříku běžné mluvené řeči.
...l'antique incantation qui lia Ramor à la conque m'est enfin accessible !	...takže je mi konečně dostupné starodávné zaklínadlo, které drží Ramora v lastuře.	...starobylé zaklínání, jež Ramora poutá k lastuře pro mě již nemá tajemství!	Zlogičtující spojka "takže" se hodí spíše k pragmatickému stylu. Passé simple ("lia") v originále podtrhuje knižnost jazyka, čeština knižnost pomocí času vyjadřovat nemůže, proto je vhodné zdůraznit ji na úrovni lexikální ("držet" vs. "poutat"; "je konečně dostupné" vs. "již nemá tajemství").
Mais sans la conque son pouvoir est nul !...	Avšak bez lastury je mi jeho moc k ničemu!	Bez lastury však jeho moc není ničím.	V tomto případě se dle našeho názoru jedná o hrubou chybu - vysvětlení viz výše.
Il faut les réunir pour que je puisse commencer l'incantation !	Je třeba vše přinést na jedno místo, aby zaklínání mohlo začít!	Pouze jejich spojení mi umožní začít zaklínání	Výraz "přinést na jedno místo" užívá nevhodně pragmatický styl, navíc zbytečně dovysvětluje smysl původní výpovědi.
is même alors il sera trop tard	I tak ale bude pozdě...	I tehdy však již bude pozdě!	Výraz "i tak" patří spíše do rejstříku běžné mluvené řeči.
Car l'incantation est longue... Trop longue !... Je n'aurai jamais le temps de l'achever avant la nuit de la saison changeante !	Zaklínání je totiž dlouhé. Příliš dlouhé! Nezbývá dost času a není možné je dokončit před první nocí měnlivého období!	Neboť zaklínání je dlouhé... Příliš dlouhé!... Nikdy se mi nepodaří jej dokončit před nocí měnidyby!	Původní kondenzovaná vazba slovesa s infinitivem je v překladu zbytečně opisována a dovysvětlována dvěma větami. Mara navíc hovoří v 1. osobě, netvrdí, že obecně není možné dokončit zaklínadlo včas.

...la première épreuve de la Quête de l'Oiseau du Temps sera de me ramener la Conque de Ramor !	...prvním úkolem výpravy za ptákem času bude, že mi přineseš Ramorovu lasturu!	prvním úkolem Výpravy za ptákem času bude přinést mi Ramorovu lasturu!	Opět zbytečné rozvolnění kondenzovanějšího výrazu s infinitivem do dvou vět. Zde navíc jazykově neobratné, čímž trpí slavnostní tón originálu. Mimo to Mara od začátku ví, že Pelissa bude Bragona doprovázet, nehovoří tedy o něm samotném, ale o celé Výpravě.
Seulement... // seulement les dangers seront innombrables !!	Jistěže... // jistěže nebezpečí budou nesmírná!	Ovšem... // Ovšem čekají tě mnohá nebezpečství!	Výraz "seulement" je zde použit ve významu varování ("ale pozor!"), z užitého "jistěže" však vyplývá, že je nebezpečí samozřejmé, což banalizuje míru odvahy, kterou rytíř bude případně nucen vynaložit. Navrhované "ovšem" je zde míněno ve významu "avšak". Mara v originále zdůrazňuje četnost nebezpečí, zatímco z překladu vyplývá, že nebezpečí budou velká, ne že jich bude mnoho. Navrhovaný výraz "nebezpečství" spíše odpovídá knižnímu stylu.

Tabulka 8: Stylistická nevyrovnanost překladu

S podobnou stylistickou nevyrovnaností se v překladu setkáme i na mnoha jiných místech. Častěji se týká právě prvků vysokého stylu, nicméně výjimkou není ani stírání hovorovosti. Za všechny uvedme alespoň drobný příklad ze situace, kdy se Bragonovi podaří využít momentu překvapení a ukořistit Ramorovu lasturu, o niž byl původně připraven hrdinně bojovat. Pod dojmem blížící se přesily nepřátel však na rytířské ideály rezignuje se slovy: **fr** s. 41 Tant pis pour mon honneur ! Je fonce !“ V českém překladu je smysl promluvy zachován, ovšem užitě jazykové prostředky nezdůrazňují kontrast mezi dříve květnatě proklamovanými ideály a aktuálním využitím substandardního slovníku. Kletba, kterou Podaný ve svém převodu využil, náleží ke slovníku rytíře mnohem spíše než čistě hovorový výraz užitý v originále: **čj** s. 43 „K čertu s hrdostí! Pryč!“. Původní kontrast by dle našeho názoru lépe vynikl například využitím slovesa „zdrhat“, bližšího originálnímu textu (např. „Hrdost, nehrdost... Zdrhám!“). Bylo by tak možné dodržet dokonce i lexikální charakter hovorovosti, který je pro francouzštinu typický, v češtině však bývá uplatnitelný mnohem vzácněji. Pokud se nabízí přirozené lexikální řešení hovorovosti, je vhodné jej v češtině využít, neboť z charakteru obou jazyků tak jak jsme jej popsali v teoretické části (viz § II.2.2.3.2.3) jasně vyplývá, že tato možnost se v češtině vyskytuje vzácněji než ve francouzštině. Lze tedy předpokládat, že další případy

hovorovosti v textu tuto možnost nenabídnou a bude nutno sáhnout k překladu pomocí jiných prostředků či dokonce k nivelizaci.

Celkově je ovšem patrné, že převod „autentické“ promluvy běžně mluveného stylu je Richardovi Podanému bližší než překlad výše rozebíraného stylu vysokého. Prvky nižšího stylu se mu v češtině podařilo většinou podat přirozeně a zároveň s respektem k zákonitostem této vrstvy jazyka v češtině (viz s. 42 a násl.). Zejména v případě nadávek, které ve francouzštině obecně užívají vyšší míru vulgarity než běžně užívané nadávky české (viz s. 49), se často objevují důvtipná řešení. Když například Bragon na útěku odstrkuje obrněnou stráž snažící se jej zadržet, oboří se na ni slovy: **fr** s. 39 „Arrière, cul de plomb !“ Podaný zde uplatnil v češtině přirozenější, méně vulgární výraz a zároveň se mu podařilo zachovat vtip originálu, ovšem užitím jiných prostředků. Zatímco originál výrazem „plomb“ naráží na ozbrojencovo brnění, které je na obrázku detailně patrné, český text si naopak pohrává s kontrastem mezi zobrazeným pevným brněním a užitou nadávkou, oba výrazy přitom zároveň vystihují fakt, že stráž prchajícího Bragona brzdí: **čj** s. 41 „Uhni, slimejší!“ Z pestré palety dalších užitých nadávek namátkou vyberme ještě například: **fr** s. 25 „sale petit faiseur“ – **čj** s. 27 „skrčku zlomyslná“; či ve druhém díle **fr** s. 4 „saloperie de bestiau, immonde créature“ – **čj** s. 54 „potvora mrňavá, bestie zákeřná“. Také převod běžné mluvy zvládl překladatel většinou adekvátně, s ohledem na český úzus. Například poté, co se podařilo zachránit Pelissu ze spárů šedošotků, rozdrážděných jejími bujnými vnady, přiblíká se dívka s poznámkou, v níž jsou použity pro francouzštinu běžně mluveného stylu typické „vycpávkové“ výrazy: **fr** s. 33 „Bon ! Eh ben moi, je me rhabille !“, Podaný vhodně využil fonologické podstaty spontánně užívané češtiny k vyjádření lexikální a syntaktické podstaty tohoto jevu ve francouzštině (viz s. 48): **čj** s. 35 „No, tak já se radši zase oblíknu!“

Domníváme se, že Podanému vyhovuje více překlad nižšího stylu než překlad stylu vysokého mimo jiné také proto, že běžná mluva se většinou omezuje jen na krátké sentence, v nichž může překladatel uplatnit svou schopnost vynalézavosti v jednotlivostech. Proslovy využívající knižnější jazyk bývají většinou delší, zachování stylu výpovědi jako celku vyžaduje určitou disciplínu a dodržování stejné překladatelské strategie. Tento postup však, zdá se, není překladatelovou silnou stránkou.

Shrňme-li tedy na závěr výsledky provedené analýzy českého překladu *Výpravy za ptákem času*, je možné konstatovat, že celý text se vyznačuje jistou rozkolísaností.

V hlavních rysech byl originál přeložen adekvátně, přirozenost jazyka i žánrové imperativy byly zachovány. Richardovi Podanému také dobře posloužila jeho zkušenost s komiksovým překladem, respektive s ní spojená schopnost komplexní četby s respektem k vizuální složce díla a znalost komiksového úzu v obou jazycích. Zároveň mu také nelze upřít kreativitu jazykových řešení na omezeném prostoru komiksových bublin. Při bližším studiu českého vydání se však setkáme s mnoha nedotaženými místy, které technicky i výtvarně velmi pečlivě provedené publikaci ubírají na kvalitě. Tyto rušivé detaily lze přičíst nejen nepozornosti grafika a jeho nedostatečné spolupráci s překladatelem, ale především absenci ucelenější překladatelské strategie a sklonu překladatele k intuitivnímu řešení jazykových obtíží případ od případu. Roztříštěnost textu do jednotlivých bublin a rámečků k takovému postupu jistě svádí, Podaný by však měl mít stále na paměti, že grafická literatura je stále literaturou a komiksový text je textem literárním, na nějž je třeba nahlížet jako na komplexní celek.

V zásadě se ale překladatel byl povětšinou schopen vyvarovat evidentních nelogičností a hrubých překladových chyb a jeho text si přes veškeré naše výhrady zachoval čtivost, o níž jde běžnému komiksovému čtenáři především. Proto lze studovaný překlad označit v podstatě za zdařilý.

V ZÁVĚR

Komiks je fascinující médium. Ve své moderní formě se zrodil v době poměrně nedávné, ale jeho kořeny sahají až k počátkům lidské civilizace. Dynamika nového multimediálního věku se v něm setkává s prastarou touhou člověka vyprávět příběhy. V současné době je již všeobecně uznáván jako plnohodnotná forma uměleckého výrazu, jsou mu věnována muzea, festivaly i teoretické studie. Navzdory tomu, že i trh s komiksovými překlady je dnes celosvětově na vzestupu, translatologická obec dosud k devátému umění příliš vstřícný postoj nezaujala. Cílem naší práce proto bylo nastínit, jak široké spektrum možností pro translatologický výzkum grafická literatura nabízí.

Jelikož komiks většinou obsahuje relativně malé množství textu, jeho literární kvality a zajímavost pro překlad bývají často podceňovány. Významný podíl vizuální složky však tomuto médiu na pozoruhodnosti nikterak neubírá, ba naopak. Charakteristická interakce obrazu a textu otevírá nový rozměr interpretace díla, nabízí netušený prostor ke kreativnímu využívání přirozené obraznosti jazyka (zejm. v oblasti idiomů a slovních hříček) a podporuje rozmanité formy expresivity. Přítomnost obrazové složky navíc často přináší obtíže i při převodu kulturních reálií. Převážně dialogická povaha komiksových textů s sebou nese problematiku stylizace mluvenosti a stratifikace jazyka. Na omezeném prostoru komiksové bubliny musí navíc překladatel překonat technické obtíže s nedostatkem místa a prokázat vytříbenou schopnost pregnantnosti výrazu.

Z ukázkové translatologické analýzy komiksu *La Quête de l'oiseau du temps* nadto vyplynulo, že i když si je překladatel vědom těchto technických, kulturních i jazykových aspektů práce s komiksem, nečekané obtíže na cestě k adekvátnímu překladu může způsobit zdánlivá roztříštěnost textu, která může mít za následek stylistickou nevyrovnanost překladového díla. Překladatelé by se neměli spokojit s intuitivním řešením daných problémů pod záminkou prostorové rozptýlenosti jednotlivých úseků textu. Je třeba mít na paměti, že verbální složka komiksu tvoří komplexní celek vyžadující jistou míru disciplíny při dodržování překladatelské strategie. Lze se dokonce domnívat, že z tohoto hlediska je komiks náročnější než souvislejší texty, s nimiž se literární překladatelé běžně setkávají, neboť malé množství textu dá vyniknout neobratnostem a nekoherentnostem v detailech.

Provedená analýza také prokázala, že při překladu komiksu je naprosto nezbytné uplatňovat komplexní četbu výchozího textu, tedy respektovat organické propojení verbální a vizuální složky. Tento způsob globálního vnímání díla se značně liší od běžné četby, pro adekvátní převod komiksu se jej překladatel ovšem musí naučit. Daná schopnost se samozřejmě tříbí přibývajícím praxím s komiksovým překladem. Neméně důležité však je, aby sám překladatel byl pravidelným čtenářem komiksu a udržoval si přehled o rozvoji devátého umění ve výchozím i cílovém jazykovém regionu. Mnohé aspekty komiksového překladu (např. zažité onomatopoeie) jsou totiž také otázkou konvence.

Znalost tradice a historického vývoje navíc umožňuje odhadnout potenciální (ne)úspěch překládaného díla u domácího publika, což je pro překladačskou práci též velmi podstatné. Z analýzy vývoje vydávání komiksu v českém a frankofonním kontextu vyplývá, že počet překladových komiksů z francouzštiny dnes v České republice pomalu stoupá. „Dospělý“ frankofonní komiks je sice pořád považován spíše za intelektuální záležitost pro menšinové publikum, překlady z francouzštiny se však stále častěji objevují i v oblasti komerčnější produkce, zejména pak dětského komiksu, jehož vydávání má u nás delší tradici. Existuje proto naděje, že se současný „elitářský“ přístup k frankofonnímu komiksu do budoucna změní a překlady získají větší podíl na trhu.

Lze tudíž předpokládat, že poptávka po kvalitních překladatelích frankofonního komiksu bude nadále stoupat. V naší práci jsme se pokusili alespoň v hrubých rysech načrtnout soubor obecně platných zákonitostí komiksového překladu. Podrobnější translatologické bádání v této oblasti by překladatelům umožnilo lépe pochopit specifika grafické literatury a posléze v praxi efektivněji budovat překladovou strategii.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární zdroje:

LETENDRE, Serge; LOISEL, Régis. *La Quête de l'oiseau du temps – 1. La conquête de Ramor*. Paris: Dargaud, 1999, 48 s.

LETENDRE, Serge; LOISEL, Régis. *La Quête de l'oiseau du temps – 2. Le temple de l'oubli*. Paris: Dargaud, 1998, 49 s.

LETENDRE, Serge; LOISEL, Régis. *Výprava za ptákem času*. Praha: Crew, 2010, 224 s.

Sekundární zdroje

Teorie komiksu

EISNER, Will. *Les Clés de la Bande Dessinée – 1. Art séquentiel*. Guy Delcourt Productions, 2009, 180 s.

GROENSTEEN, Thierry. *Stavba komiksu*. Brno: Host, 2005, 218 s.

GROENSTEEN, Thierry. *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011, 206 s.

McCLOUD, Scott. *Jak rozumět komiksu*. Praha: BB Art, 2008, 216 s.

TISSERON, Serge. *La bande dessinée au pied du mot*. Paris: Éditions Aubier, 1990, 166 s.

Lingvistika a translatologie

BLANCHE-BENVENISTE, Claire. *Approches de la langue parlée en français*. Gap Paris: Ophrys, 1997, 164 s.

ČECHOVÁ, Marie; CHLOUPEK, Jan; KRČMOVÁ, Marie; MINÁŘOVÁ, Eva. *Stylistika současné češtiny*. Praha: ISV, 1997, 282 s.

ČMEJRKOVÁ, Světlá; DANEŠ, František; KRAUS, Jiří; SVOBODOVÁ, Ivana. *Čeština jak ji znáte i neznáte*. Praha: Academia, 1996, 259 s.

GADET, Françoise. *Le français ordinaire*. Paris: Armand Colin, 1996, 153 s.

HENRY, Jacqueline. *La traduction des jeux de mots*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, 297 s.

HRONEK, Jiří; SGALL, Petr. *Čeština bez příkras*. Jinočany: H&H, 1992, 181 s.

CHAPMAN, Seymour. *Příběh a diskurz – Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, 328 s.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale 1, Les fondations du langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1978, 260 s.

JANIŠ, Viktor. Překladačské peklo (rozhovor). *Crew*², 2004, č. 6.

KAINDL, Klaus. Comics in Translation in *Handbook of Translation Studies, Volume 1*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2010, 458 s.

LEVÝ, Jiří. *Umění překladačské*. Praha: Ivo Železný, 1998, 386 s.

RICHET, Bertrand (ed.). *Le tour du monde d'Astérix: actes du colloque tenu à la Sorbonne les 30 et 31 octobre 2009*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, 317 s.

TRAVERSO, Véronique. *L'Analyse des conversations*. Paris: Éditions Nathan, 1999, 128 s.

ZANETTIN, Federico (ed.). *Comics in translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2008, 322 s.

Dějiny komiksu

CLAIR, René; TICHÝ, Jaroslav. *Comics*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1967, 60 s.

CRÉPIN, Thierry; GROENSTEEN, Thierry (eds.). « *On tue à chaque page!* » la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse. Paris: Éditions du temps, 1999, 253 s.

DENNI, Michel; MELLOTT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Les aventures de la BD*. Gallimard, 1996, 160 s.

DIESING, Helena. *Český komiks 01. polovina 20. století*. Praha: Verzone, 2011, 359 s.

FALARDEAU, Mira. *La bande dessinée au Québec*. Montréal: Éditions du Boréal, 1994, 126 s.

FRANÇOIS, Virginie. *La bande dessinée*. Paris: Éditions Scala, 2005, 125 s.

GROENSTEEN, Thierry. *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*. Paris: Flammarion, 2009, 422 s.

KNIGGE, Andreas C. Made in Germany. *AARGH!*, 2010, č. 10

KREJČÍ, Milan. Komiksové milníky: Vampirella. *Crew² – comics na kvadrát*, 2008, č. 23.

LÁDEK, Josef; PAVELKA, Robert. *Encyklopedie komiksu v Československu 1945-1989*. Praha: XYZ, 2010, 275 s.

LÁDEK, Josef; PAVELKA, Robert. *Encyklopedie komiksu v Československu 1945-1989 (2.díl)*. Praha: XYZ, 2012, 345 s.

LANGEVIN, Sébastien. La bande dessinée africaine, son discours et ses problèmes. *Africultures*, 2000, č. 32.

LANGEVIN, Sébastien. Papa Barly entre les deux Matonge. *Africultures*, 2000, č. 32.

LUMBALA, Hilaire Mbiye. État des lieux de la bande dessinée en Afrique. *Africultures*, 2000, č. 32.

MATULÍK, Rostislav. Legenda zvaná Pif. *Crew² – comics na kvadrát*, 2004, č. 7.

MELLOT, Philippe; MOLITERNI, Claude. *Chronologie de la bande dessinée*. Paris: Flammarion, 1996, 265 s.

MOUCHART, Benoît. *La bande dessinée: idées reçues*. Paris: Le Cavalier Bleu, 2004, 125 s.

PROKŮPEK, Tomáš. Dětský komiks v Česku do roku 1945. *Ladění: časopis pro teorii a kritiku dětské literatury*, 2010, roč. 15, č. 1–2.

PROKŮPEK, Tomáš (ed.). *Generace nula – český komiks 2000–2010*. Praha: Plus, 2010, 159 s.

PROKŮPEK, Tomáš. Komiksy nebyly, tak jsme si je holt nakreslili – rozhovor s Martinem Němcem. *AARGH! výroční speciál*, Brno: Analfabet Books, 2010, 127 s.

PROKŮPEK, Tomáš. Miroslav Schönberg – Legenda v libereckém exilu. *AARGH!*, 2010, č. 10.

PROKŮPEK, Tomáš. Ondřej Sekora v cizích službách. *AARGH!*, 2010, č. 10.

PROKŮPEK, Tomáš. René A. Klapač – První český komiksový profesionál. *AARGH! výroční speciál*, Brno: Analfabet Books, 2010, 127 s.

RATIER, Gilles. *Avant la case: Histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*. Bordeaux: Sangam, 2005, 431 s.

ŠKVORECKÝ, Josef. Prostinký svět comics. *Světová literatura*, 1965, roč. 10, č. 6.

SEZNAM POUŽITÝCH INTERNETOVÝCH ZDROJŮ

Sekundární zdroje

Lingvistika a translatologie

BERMEL, Neil. O tzv. české diglosii v současném světě in *Slovo a slovesnost*, roč. 71, č. 1, 2010. [online]. Dostupné z <http://www.shef.ac.uk/polopoly_fs/1.126618!/file/Bermel-SaS-diglosie-separat.pdf> [cit. 20. 4. 2013].

CELOTTI, Nadine. *Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle* [online]. Dostupné z <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2903/1/ritt5_06celotti.pdf> [cit. 1.4. 2013].

GROENSTEEN, Thierry. *Traduire la bande dessinée* [online]. Dostupné z <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=278> [cit. 2.4. 2013].

HLAVÁČKOVÁ, Pavla. *Obecná čeština a její funkce v komiksu*. Diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2011, s. 67. [online]. Dostupné z <<http://is.muni.cz/th/362951/?lang=en>> [cit. 20. 4. 2013].

JARDIM DA SILVA, Gabriela; PONGE, Robert. Les expressions idiomatiques et les difficultés de compréhension et de traduction du FLE in *Synergies Brésil*, 2012, č. 10, s. 118 [online]. Dostupné z <http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Bresil10/da_silva.pdf> [cit. 13. 4. 2013].

KRČMOVÁ, Marie. *Stratifikace současné češtiny* [online]. Dostupné z <<http://www.phil.muni.cz/linguistica/art/krcmova/krc-012.pdf>> [cit. 19. 4. 2013].

La norme linguistique et la langue parlée [online]. Dostupné z <<http://research.jyu.fi/grfle/580c16.html>> [cit. 20. 4. 2013].

PEDERSEN, Jan. How is Culture Rendered in Subtitles? in *MuTra 2005 – Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings* Saarbrücken 2-6 May 2005, [online]. Dostupné z <http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf> [cit. 9.4. 2013].

ROTA, Valerio. *The Translation's Visibility: David B.'s L'Ascension du Haut Mal in Italy* [online]. Dostupné

z <http://etc.dal.ca/belphegor/vol4_no1/articles/04_01_Rota_davidb_fr.html>
[cit. 3.4. 2013].

SGALL, Petr. *Čeština v běžném hovoru*. [online]. Dostupné z <http://ufal.mff.cuni.cz/publications/year2002/sgall-mluvena_cestina.pdf>
[cit. 20. 4. 2013].

WUILMART, Françoise. Le péché de « nivellement » dans la traduction littéraire in *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, roč. 52, č. 3, 2007, s. 391–400. [online]. Dostupné z <<http://id.erudit.org/iderudit/016726ar>> [cit. 20. 4. 2013].

Dějiny komiksu

BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: La bande dessinée de la « grande noirceur »*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7300-f.html>> [cit. 10. 12. 2012].

BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: La grande presse*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7200-f.html>> [cit. 9. 12. 2012].

BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: La percée du marché québécois*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7500-f.html>> [cit. 10. 12. 2012].

BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: « Le printemps de la bande dessinée québécoise »*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7400-f.html>> [cit. 10. 12. 2012].

BELL, John; VIAU, Michel. *La bande dessinée québécoise: Les journaux satiriques du XIXe siècle*. [online]. Dostupné z <<http://www.collectionscanada.gc.ca/comics/027002-7100-f.html>> [cit. 9. 12. 2012].

CASSIAU-HAURIE, Christophe. *La bande dessinée en Afrique, un siècle d'histoire*. [online]. Dostupné z <<http://www.afribd.com/article.php?no=10365>> [cit. 6. 12. 2012].

CASSIAU-HAURIE, Christophe. *La BD en RDC, une tradition coloniale*. [online]. Dostupné z <<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8081>> [cit. 6. 12. 2012].

Čtyřlístek na oficiálních internetových stránkách České republiky [online]. Dostupné z <<http://www.czech.cz/cz/Turistika/Kam-jit,-co-navstivit/Kulturni-tipy/Ctyrlistek-%E2%80%93-puvodni-cesky-komiks>> [cit. 2. 12. 2012].

(ELVES). *Z pravěku komiksové publicistiky, aneb vzpomínka na Saudkovské sny*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=941>> [cit. 2. 12. 2012].

GROENSTEEN, Thierry. *Le moment Töpffer déconstruit et reconstruit*. [online]. Dostupné z <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi&id_article=2> [cit. 14. 12. 2012].

(KEPORKAK). *Ferda Mravenec, hrdina do každé doby (1) – vykuklení legendy*, [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=873>> [cit. 1. 12. 2012].

KOŘÍNEK, Pavel. *Komu to tu prospěje? – České myšlení o komiksu 1948–1989*. [online]. Dostupné z <<http://www.sorela.cz/normalizace/articles.aspx?id=109>> [cit. 1. 12. 2012].

Matamata & Pilipili (profil filmu). [online]. Dostupné z <<http://www.africine.org/?menu=film&no=5653>> [cit. 6.12.2012].

MATĚJÍČEK, Tomáš „Hibi“. *Generace 1989 českého komiksu (3) – Přelom 1988–90 (1/2)*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=453>> [cit. 3. 12. 2012].

MATĚJÍČEK, Tomáš „Hibi“. *Generace 1989 českého komiksu (5) – Porevoluční změny 1990–93 (1/2)*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=458>> [cit. 3. 12. 2012].

MATĚJÍČEK, Tomáš „Hibi“. *Generace 1989 českého komiksu (7) – 1993–95: konec první vlny polistopadového comicsu*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=460>> [cit. 3. 12. 2012].

RATIER, Gilles. *Bilan 2012*. [online]. Dostupné z <<http://www.acbd.fr/bilan/bilan-2012.html>> [cit. 27. 2. 2013].

RHEAULT, Sylvain. *Histoire de la bande dessinée au Québec (1914–1944): De quoi se mêle l'Oncle Sam?*. [online]. Dostupné z <<http://uregina.ca/~rheaults/t/bdq/b12.htm>> [cit. 9. 12. 2012].

RHEAULT, Sylvain. *Histoire de la bande dessinée au Québec: L'édition de la BD*. [online]. Dostupné z <<http://uregina.ca/~rheaults/t/bdq/b21.htm>> [cit. 10. 12. 2012].

RHEAULT, Sylvain. *Histoire de la bande dessinée au Québec (1944–1968): Mon "Hérauts!"*. [online]. Dostupné z <<http://uregina.ca/~rheaults/t/bdq/b13.htm>> [cit. 10. 12. 2012].

(SAKYK). *Komiksy jsou v Česku otevřené pole, říká Petr Himmel z Garamondy*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=1383>> [cit. 3. 12. 2012].

SWIFT, William. *La bande dessinée francophone*. [online]. Dostupné z <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/bande-dessinee-francophone-la>> [cit. 10. 12. 2012].

TOMAN, Vlastislav. *Komiks jako literární žánr*. [online]. Dostupné z <<http://kzv.kkvysociny.cz/archiv.aspx?id=1032&idr=8&idci=2>> [cit. 2. 12. 2012].

ZACHARIÁŠ (PEDRO), Jiří. *Stoletý hoch od Bobří řeky*. 118 s. [online]. Dostupné z <<http://orjpv.savana.cz/knihomol/100hoch.doc>> [cit. 1.12.2012].

Kritiky a recenze

BÍLEK, Roman. *Lucie Lomová míří ve své tvorbě neustále kupředu... (rozhovor)*. [online]. Dostupné z <<http://www.casopisxbl.cz/aktuality/lucie-lomova-miri-ve-sve-tvorbe-neustale-kupredu-rozhovor/>> [cit. 26. 3. 2013].

ComicsDB. *Crew2#28*. [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/clanek.php?id=385>> [cit. 5. 8. 2013].

KREJČÍ, Milan; PROKŮPEK, Tomáš. *Encyklopedie komiksu v Československu vzbuzuje u čtenářů „ostalgi“*, [online]. Dostupné z <<http://www.komiksarium.cz/index.php/2011/05/encyklopedie-komiksu-v-ceskoslovensku-vzbuzuje-u-ctenaru-ostalgi-1-cast/>> [cit. 20. 3. 2013].

KUBIŠTA, Anna. *O Přibjehi : « Les témoignages de ces trois Roms ne sont pas lugubres, même s'ils sont durs »* [online]. Dostupné z <<http://www.radio.cz/fr/rubrique/faits/o-pribjehi-les-temoignages-de-ces-trois-roms-ne-sont-pas-lugubres-meme-sils-sont-durs>> [cit. 26. 3. 2013].

JIRKŮ, Irena. *Kreslená slova, psané obrázky*. [online]. Dostupné z <<http://www.sanquis.cz/index2.php?linkID=art3766>> [cit. 26. 3. 2013].

Kocgel [online]. Dostupné z <www.kocgel.info> [cit. 25. 3. 2013].

Komiksárium, [online]. Dostupné z <<http://www.komiksarium.cz/>> [cit. 20. 3. 2013].

komiks.cz, [online]. Dostupné z <<http://www.komiks.cz/index.php>> [cit. 20. 3. 2013].

LEFÈVRE, Pascal. *Persepolis de Marjane Satrapi, un succès incompréhensible?* [online]. Dostupné z <<http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=8&ved=0CGUQFjAH&url=http%3A%2F%2Fperiodicals.narr.de%2Findex.php%2Fflendemain%2Farticle%2Fdownload%2F294%2F103&ei=7Yf6UY2wF4KStQbqlYHQDA&usg=AFQjCNFUJ8R09Ko7xgDvK1v7DcnlyV1Kfw&bvm=bv.50165853,d.Yms>> [cit. 29.7. 2013].

Katalogy a databáze

BD Gest' – Bédéthèque, [online]. Dostupné z <<http://www.bedetheque.com/>> [cit. 20. 3. 2013].

BnF catalogue général, [online]. Dostupné z <<http://catalogue.bnf.fr>> [cit. 20. 3. 2013].

Catalogue de la bibliothèque de la Cité, [online]. Dostupné z <<http://serv-biblio.citebd.org/opacweb/>> [cit. 20. 3. 2013].

Comics DB [online]. Dostupné z <<http://comicsdb.cz/index.php>> [cit. 27. 2. 2013]

Databáze Národní knihovny ČR, [online]. Dostupné z <http://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=nkc> [cit. 20. 3. 2012].

Městská knihovna v Praze – Katalog on-line, [online]. Dostupné z <http://search.mlp.cz/#/c_s_ol=> [cit. 20. 3. 2012].

SEZNAM VYOBRAZENÍ

Seznam grafů

Graf 1: Časopisecky vydané epizody v letech 1966-1980 a jejich žánrová struktura.....	113
Graf 2: Meziroční vývoj počtu překladů vydaných v letech 1990–1999 a jejich žánrová struktura.....	115
Graf 3: Meziroční vývoj počtu překladů vydaných v letech 2000–2012 a jejich žánrová struktura.....	117

Seznam tabulek

Tabulka 1: Klasifikace slovních hříček na základě provedených jazykových operací.....	39
Tabulka 2: Znaky hovorové češtiny.....	44
Tabulka 3: Znaky obecné češtiny.....	45
Tabulka 4: Znaky langue parlée.....	48
Tabulka 5: Počet titulů vydaných v překladu z francouzštiny do češtiny.....	111
Tabulka 6: Počet titulů vydaných v překladu z češtiny do francouzštiny.....	120
Tabulka 7: Souhrn dotazníkových údajů o komiksové produkci.....	123
Tabulka 8: Stylistická nevyrovnanost překladu.....	149

Seznam obrázků

Obrázek 1: Marjane Satrapi: <i>Persepolis</i> – originální francouzské vydání.....	18
Obrázek 2: Marjane Satrapi: <i>Persepolis</i> – český překlad – verze obálky pro světový trh.....	18
Obrázek 3: <i>Astérix en Hispanie</i> , s. 11.....	21
Obrázek 4: Pedersen – Taxonomy of ECR transfer strategies.....	22
Obrázek 5: <i>Astérix – Le combat des chefs</i> , s. 22.....	36
Obrázek 6: <i>Asterix – Souboj náčelníků</i> , s. 22.....	36
Obrázek 7: <i>Astérix – Le combat des chefs</i> , s. 1.....	37
Obrázek 8: Viněta z Töpfferova alba <i>Histoire de M. Vieux-Bois</i>	53
Obrázek 9: Ilustrace Henryho Siddonse k dílu <i>Idées sur le geste et l'action théâtrale</i>	53
Obrázek 10: École de Charleroi (<i>Gaston Lagaffe</i>)	66

Obrázek 11: <i>École de Bruxelles (Blake et Mortimer)</i>	66
Obrázek 12: První „bublina“ v české komiksové historii – <i>Humoristické listy</i> , 1862.....	89
Obrázek 13: Kiki – partnerka Puntí.....	94
Obrázek 14: Fifi – <i>Čtyřlístek</i>	94
Obrázek 15: Beruška údernice.....	97
Obrázek 16: Rychlé šípy na stavbě mládeže.....	97
Obrázek 17: <i>La conqué de Ramor</i> , s. 8 vs. <i>Ramorova lastura</i> , s. 10.....	132
Obrázek 18: <i>Le temple de l'oubli</i> s. 7 vs. <i>Chrám zapomnění</i> s. 57.....	133
Obrázek 19: <i>Le temple de l'oubli</i> , s. 3.....	139
Obrázek 20: <i>Le temple de l'oubli</i> , s. 6.....	140

PŘÍLOHY

Příloha 1: Dotazník

Plné znění anketního e-mailu zasílaného jednotlivým nakladatelstvím

Dobrý den,

jmenuji se Kateřina Vyhnalová a jsem studentkou oboru Překladařství-tlumočnictví francouzština na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

Momentálně sepisuji magisterskou diplomovou práci na téma překlad frankofonního komiksu.

V rámci výzkumu si dovoluji obrátit se na Vás s několika stručnými dotazy týkajícími se vydavatelské politiky nakladatelství XXX:

- 1) Jak velkou část produkce Vašeho vydavatelství tvoří komiksy překládané z francouzštiny?
- 2) Kolik překladů komiksu z francouzštiny průměrně ročně vydáváte a v jakém průměrném nákladu?
- 3) Podle jakých kritérií vybíráte komiksy vhodné pro překlad do češtiny? Sledujete nějaký koherentní vydavatelský plán, nebo záleží čistě na zajímavosti jednotlivých alb?
- 4) Snažíte se zprostředkovat českým čtenářům to nejzajímavější z dění na frankofonní scéně, tzn. díla všeobecně ceněná, nebo se orientujete spíše podle přístupnosti titulu pro českého čtenáře, tzn. rozhodující je otázka domácí recepce?

Ujišťuji Vás, že Vaše odpovědi budou užity pouze pro účely zmiňované diplomové práce a nebudou nikde volně šířeny.

Děkuji předem za Vaši ochotu a pomoc a přeji příjemný den.

Kateřina Vyhnalová

Plné znění odpovědi

➤ Albatros Media

Ahoj,

konečně jsem se k tomu pořádně dostal, nezlob se, že to tak trvalo. Frankofonní komiksy u nás vycházejí v Albatrosu (A), Cooboo (C) a Plusu (P).

Číslo za rok 2012:

A: 10 komiksů / celkem 104 novinek

C: 6/82

P: 1/38

Vzhledem k tomu, že komiksy jsou výrobně docela drahý, práva taky nejsou nejlevnější, musí ty náklady být relativně vysoký – průměrně 3-4 tisíce kusů. Výjimka jsou Šmoulové, těch děláme zhruba kolem 10 tisíc.

Velkou většinu produkce v tomhle směru tvoří „klasické“ komiksy (hlavně v A a C – Tintin, Thorgal, Šmoulové, Storm, Jo, Zefka a Žoko, Rahan, Leonardo, Quentin Gentil...), snažíme se je vydávat tak, jak vycházely v originále, ale taky to není vždycky pravda. Například u Rahana jsme začínali pozdějšími alby, protože byla digitalizovaná. Novinky (Dítě s hvězdičkou (A), Šupito presto (A), Marzi (P) atd.) vybíráme podle zajímavosti. Komiksy jsou z nakladatelského pohledu docela specifické, až na výjimky mají svůj okruh čtenářů, který je samozřejmě omezený. Snažíme se českým čtenářům zprostředkovat starší série, a to pokud možno v co nejucelenější podobě (např. Tintin (A) vyšel kompletní), u novinek hledíme především na téma (čím obecněji přijatelné, tím lépe) a výtvarné zpracování. Nejruznější ocenění jsou přitom docela dobrým vodítkem. Vzhledem k tomu, jakou část naší produkce komiksy tvoří, si můžeme dovolit vybírat jen to „nejlepší“.

Stačí to takhle? Kdybys ještě cokoli potřebovala, klidně se na něco konkrétního zeptej...

Petr Eliáš

➤ *Argo*

Dobrý den. Pokusím se vám odpovědět.

1. Pokud chcete reálná čísla v současnosti, pak je to 0 %. Máme sice nějaké plány, ale i tak půjde o jednu položku v seznamu 150 titulů, které za rok vydáme.
2. Opět to bude nula procent. Donžon jsme museli zastavit pro nezájem čtenářů. Vycházel v nákladu 1200 kusů.
3. Záleží zejména na komerčním potenciálu díla. Marsupilami u nás kupříkladu nevyjdou, protože je nikdo v Česku nezná.
4. V minulé otázce jsem vám již odpověděl. Frankofonní komiksy kromě Asterixe a malé části produkce nakladatelství Crew skončily v Česku vždy jako velký propadák (vyjměme ještě za komunismu tolerovaného doleva orientovaného Pifa a z něj vycházejících příběhů typu Rahan). Nemám představu, jak se prodává Albatrosu Spirou, na druhou stranu Leonardo je úspěšný a dotiskuje se. Ale to vám poví spíše v Albatrosu.

Tak snad jsem vás uspokojil. S pozdravem

Richard Klíčník

➤ **BB/Art**

Dobrý den,

níže jsou stručné odpovědi:

1/ 1 kniha ročně

2/ náklad 1500 ks

3/ záleží na zajímavosti, jak nás komiks osloví, převážně se věnujeme americké produkci

4/ ne

Zdravím, Karolina Špičková

BB ART

➤ **Crew**

Dobrý den,

pokud vám stačí stručné odpovědi, tak je máte o kus níže...

1) Jak velkou část produkce Vašeho vydavatelství tvoří komiksy překládané z francouzštiny?

Vydáváme série Mistrovská díla evropského komiksu, který se soustředí na tenhle typ komiksů. Zatím jsme se převážně soustředili na překlady z francouzštiny (Arzach, Incal, Výprava za ptákem času... koneckonců i Blacksad, i když to není francouzský komiks, jen ve Francii vydaný. Ale tyto tituly vychází tak jednou ročně, takže je podíl opravdu minimální.

2) Kolik překladů komiksu z francouzštiny průměrně ročně vydáváte a v jakém průměrném nákladu?

Jeden, dva, kolem dvou tisíc.

3) Podle jakých kritérií vybíráte komiksy vhodné pro překlad do češtiny? Sledujete nějaký koherentní vydavatelský plán, nebo záleží čistě na zajímavosti jednotlivých alb?

Snažíme se vybírat ty nejzajímavější tituly minulosti i současnosti, ovšem i tak, aby se nám to líbilo.

4) Snažíte se zprostředkovat českým čtenářům to nejzajímavější z dění na frankofonní scéně, tzn. díla všeobecně ceněná, nebo se orientujete spíše podle přístupnosti titulu pro českého čtenáře, tzn. rozhodující je otázka domácí recepce?

Opět. To nejzajímavější ze zahraničí, ale s přihlédnutím k tomu, aby nás to bavilo. Problém může být ale počet stran. Snažíme se vydávat tituly vždy v jedné knize takže jsme zatím opustili delší série. Ale možná na ně taky dojde.

➤ ***Egmont***

Dobrý den, Kateřino Vyhnalová,

Napsala jsem Vám odpovědi za nás přímo do Vašeho textu.

S přátelským pozdravem,

Mirka Vobecká

Managing Director

1) Jak velkou část produkce Vašeho vydavatelství tvoří komiksy překládané z francouzštiny?

Do 5%

2) Kolik překladů komiksu z francouzštiny průměrně ročně vydáváte a v jakém průměrném nákladu?

V posledních pěti letech v průměru 3-4 při nákladu 3-4000

3) Podle jakých kritérií vybíráte komiksy vhodné pro překlad do češtiny? Sledujete nějaký koherentní vydavatelský plán, nebo záleží čistě na zajímavosti jednotlivých alb?

Hlavními kritérii jsou dlouhodobý úspěch na originálním trhu, široká cílová skupina zahrnující i dětské čtenáře, na našem trhu známá jména autorů, možnost kvalitního překladatele do češtiny.

4) Snažíte se zprostředkovat českým čtenářům to nejzajímavější z dění na frankofonní scéně, tzn. díla všeobecně ceněná, nebo se orientujete spíše podle přístupnosti titulu pro českého čtenáře, tzn. rozhodující je otázka domácí recepce?

Rozhodující je otázka domácí recepce.

➤ **Fragment**

Dobrý den,

na Vaše otázky rádi odpovíme (i když se obáváme, že Vám příliš nepomohou):

1) Naše nakladatelství zatím žádný francouzský komiks nevydalo. Souvisí to s tím, že obecně jsme zatím vydali velmi malý počet komiksů (za celou dobu existence jen kolem deseti), na komiksy se zkrátka nespecializujeme.

2) Bohužel, žádný takový případ u nás ještě nenastal.

3) Komiksy tvoří naprosto okrajovou, zanedbatelnou část naší produkce (viz 1), obecně vzato nespádají do našeho zaměření, o vydavatelském plánu v oblasti komiksů nebo sledování určité strategie tedy nelze mluvit.

4) Viz 3.

S přáním hezkého dne

Nakladatelství Fragment

Dobrý den,

děkuji za odpověď.

Ráda bych Vás však ještě požádala o drobné upřesnění... V souborném katalogu Národní knihovny je nakladatelství Fragment uvedeno u překladu francouzské komiksové série Yakari (konkrétně: Yakari 1: Yakari a velký orel, Yakari 2: Yakari a bílý bizon, Yakari 3: Yakari a bobří hráz, Yakari 4: Yakari a králík Nanabozo), vydané v roce 2002.

Je tedy tento údaj chybný?

Děkuji za Vaši vstřícnost a přeji příjemný zbytek dne.

Kateřina Vyhňalová

Dobrý den,

ano, máte pravdu - komiksy Yakari skutečně vydalo naše nakladatelství. (V době jejich vydání jsem ve firmě ještě nepracoval a teď už dávno nejsou skladem - to vedlo k tomu, že jsem je nedopatřením zcela pominul, omlouvám se za to.) Obávám se ale, že konkrétní záměr při jejich vydání nebude s desetiletým odstupem možné zjistit, i vzhledem k tomu, že jejich odpovědná redaktorka už ve firmě delší dobu nepracuje...

S přáním hezkého dne

Milan Pohl, Nakladatelství Fragment

➤ *Garamond*

Dobrý den,

nevím, jestli vám budou mé stručné odpovědi stačit. Nicméně k tématu nemám více co dodat, protože se francouzským komiksům nehodlám dále věnovat.

S pozdravem

Petr Himmel

1) Jak velkou část produkce Vašeho nakladatelství tvoří komiksy překládané z francouzštiny?

Minimální, vydali jsme asi tři a moc se neprodávaly

2) Kolik překladů komiksu z francouzštiny průměrně ročně vydáváte a v jakém průměrném nákladu?

Zastavili jsme vydávání Rabínova kocoura po druhém díle. Náklady 1000 ks. Z druhého dílu prodáno cca 500 ks.

3) Podle jakých kritérií vybíráte komiksy vhodné pro překlad do češtiny? Sledujete nějaký koherentní vydavatelský plán, nebo záleží čistě na zajímavosti jednotlivých alb?

čistě co mě zaujme

4) Snažíte se zprostředkovat českým čtenářům to nejzajímavější z dění na frankofonní scéně, tzn. díla všeobecně ceněná, nebo se orientujete spíše podle přístupnosti titulu pro českého čtenáře, tzn. rozhodující je otázka domácí recepce?

Ne.

➤ ***Meander***

Milá Kateřino,

dostaly se ke mně Vaše otázky týkající se překladu frankofonního komiksu.

1. Zatím jsme z celkového počtu cca 70 titulů vydali 3 francouzské komiksy, s tím že Alanova válka je třídílná a Fotograf rovněž (ten ale vyšel v jednom svazku).

2. V posledních třech letech to to tedy vychází jeden komiks na rok. Průměrný náklad 1700 ks. Podíl překladových komiksů ale bude stoupat, letos chystáme další dva komiksy (z toho jeden budou dva díly v jednom svazku) a příští rok rovněž dva.

3. Velkou část vydaných komiksů tvoří dílo Emmanuela Guiberta, kterému jsme vydali Alanovu válku 1-3 (tři knihy) a Fotografa (jednosvazkový). Letos chystáme vydat Profesorovu dceru a právě jednáme o smlouvě na Alanovo dětství.

V ostatních případech už hledíme na zajímavost jednotlivých komiksů, rádi si také necháme poradit od předních odborníků na český komiks.

4. Jak už jsem psala, rádi si necháme dobrý komiks doporučit od komiksových odborníků, ale o kvalitu díla, jeho ocenění apod. nám jde neméně.

Doufám, že Vám takto odpovědi stačí. Kdybyste měla ještě další otázky, určitě napište.

Srdečně zdravím,

Lucie Michlová

➤ ***Mladá Fronta***

Dobrý den, slečno Vyhnalová,

posílám Vám odpovědi na Vaše otázky ke komiksu. My teprve s vydáváním tohoto formátu začínáme, takže nevím, jestli Vám budou mé odpovědi co platné.

Nicméně, měla by být velký zájem si Vaši diplomovou práci přečíst. Kdybyste mi ji tedy pak dala k nahlédnutí, byla bych velice ráda.

1) Jak velkou část produkce Vašeho vydavatelství tvoří komiksy překládané z francouzštiny?

V současné době tvoří komiksi velmi malou část naší celkové produkce. Vyjádřeno poměrem, tak asi jedna třicetina.

2) Kolik překladů komiksu z francouzštiny průměrně ročně vydáváte a v jakém průměrném nákladu?

Ročně vydáme cca 6 francouzských komiksů v průměrném nákladu 3000 ks.

3) Podle jakých kritérií vybíráte komiksy vhodné pro překlad do češtiny? Sledujete nějaký koherentní vydavatelský plán, nebo záleží čistě na zajímavosti jednotlivých alb?

Naším stěžejním projektem je nyní vydávání komiksové série LE PETIT PRINCE, která má dvacet čtyři dílů, takže bude vydávána několik let. K tomu hledáme jiné zajímavé tituly, zejména humoristické komiksy s tématy život současných dětí, děti a zvířata, dívky atd.

4) Snažíte se zprostředkovat českým čtenářům to nejzajímavější z dění na frankofonní scéně, tzn. díla všeobecně ceněná, nebo se orientujete spíše podle přístupnosti titulu pro českého čtenáře, tzn. rozhodující je otázka domácí recepce?

Pro nás je v současnosti rozhodující otázka domácí recepce.

S pozdravem

Lucie Šavlíková

Product Manager

➤ **Mot**

- 1) Une petite moitié de notre production est constituée de titres traduits du français
- 2) Notre production globale est assez réduite, de 4 à 5 titres par an. En fonction des années, on peut donc compter de 2 à 3 titres traduits du français. Pour ce qui est du tirage, il se situe entre 500 et 2000 exemplaires.
- 3) Compte tenu du caractère de notre maison d'édition (toute petite structure), le premier critère de choix est un critère personnel. Il faut que le livre nous plaise et qu'il réponde à une exigence de qualité. Chaque publication est donc envisagée de manière individuelle. Pourtant, quand on regarde l'ensemble de la production de Mot, on retrouve des éléments communs aux différentes publications, comme par exemple l'humour (noir ,souvent), une recherche esthétique, un contenu conséquent, etc.
- 4) Les prix n'ont pas d'influence sur notre choix (il peut cependant arriver que nous publions un livre primé mais ce n'est pas un critère). Après une première sélection personnelle, nous procédons à une deuxième sélection en fonction du public tchèque. Par exemple, les « séries » ne sont pas très appréciées du lecteur tchèque et il vaut mieux choisir des albums « one shot ».

Příloha 2: Bibliografie překladů

(Bibliografická tabulka přiložena v samostatném souboru ve formátu .pdf)